

LA POÉSIE

ET

LE PRINCIPE DE TRANSCENDANCE

ESSAI SUR LA CRÉATION POÉTIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS.

PAR

MAURICE DUVAL

Professeur au Collège Moulay Youssef de Rabat.

PARIS
LIBRAIRIE FELIX ALCAN
108, BOULEVARD ST-GERMAIN, 108

—
1935

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LA POÉSIE
ET LE PRINCIPE DE TRANSCENDANCE

LA POÉSIE
ET
LE PRINCIPE DE TRANSCENDANCE

ESSAI SUR LA CRÉATION POÉTIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS.

PAR

MAURICE DUVAL

Professeur au Collège Moulay Youssef de Rabat.

PARIS
LIBRAIRIE FELIX ALCAN
108, BOULEVARD ST-GERMAIN, 108

1935

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés.



A MONSIEUR BERGSON

*Respectueux hommage de profonde,
de fidèle admiration, et d'affection
reconnaissante.*

A LA MÉMOIRE DE MON PÈRE
ET DE MA MÈRE

C'est pour moi un devoir que d'exprimer mes sentiments de reconnaissance envers tous ceux qui, de diverses manières, m'ont aidé et soutenu dans mon travail. Particulièrement, à l'un de mes plus dévoués professeurs de Sorbonne, le toujours regretté Victor Egger qui, il y a plus de trente ans, dans une de ses savantes conférences, à l'occasion d'un exposé qu'il m'avait donné à faire sur le fondement de l'induction, me fortifiait dans mon projet d'approfondir cette question où j'entrevois déjà (sans lui donner son véritable nom) le rôle du principe de transcendance.

A mon cher et distingué professeur de Rhétorique, l'écrivain, le critique et le poète Auguste Dupouy, qui, à l'époque de ma formation littéraire, exerça sur ma jeunesse une influence profonde dont je suis heureux, aujourd'hui, de lui témoigner ma tendre reconnaissance.

A Monsieur Jean Gotteland, Directeur général de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Antiquités au Maroc, qui eut l'amicale bonté, malgré ses nombreuses et accablantes occupations, de lire entièrement la première rédaction de ma thèse, accompagnant minutieusement cette lecture attentive de remarques, de critiques et de larges aperçus précieux; d'une telle preuve d'un dévouement si rare, je ne saurais assez le remercier.

A Monsieur Henri Delacroix, dont les beaux travaux, sur l'Art et sur le Langage notamment, m'ont été de la plus grande utilité, et qui, comme Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, a aplani de son mieux les difficultés de ma tâche, aggravées singulièrement par mon éloignement.

A Monsieur Fortunat Strowski, membre de l'Institut, dont l'activité déborde de la Sorbonne sur tout

Des formes naissent, puis disparaissent; la vie est capable de métamorphoses et s'y complait. Quand elle n'y réussit pas, elle paraît tourner la difficulté en supprimant certaines espèces comme pour se vouer plus librement à en consolider et perfectionner certaines autres qui, sans doute, se trouvent être, au fond, plus favorables à son progrès. Il pourrait en être ainsi dans l'activité de l'esprit. Les signes de la disparition (plus ou moins proche ou lointaine) d'un genre littéraire, par exemple, serait précisément l'inattention générale dont il souffrirait, témoignage de son impuissance à s'adapter à une âme collective, à des mœurs nouvelles, en un mot son inutilité.

Or, est-ce la poésie qui se trompe, ou notre temps ? Après de grands bouleversements, la conscience humaine traverse une phase de stupeur, j'allais dire de léthargie, si je ne craignais que ce mot ne jurât trop avec cette fièvre de mouvement, cette agitation vertigineuse, cet enivrement des énergies impatientes de se dépenser qui caractérisent les sociétés d'aujourd'hui. L'action, en effet, n'exige pas toujours la collaboration de tout l'être; il y suffit souvent d'une attention superficielle. Ce n'est qu'à l'épreuve, au choc de ces événements considérables auxquels aboutissent et où commencent de longues suites parfois séculaires de causes et d'effets, qu'on en connaît la véritable valeur. Dans ces moments significatifs, c'est le présent qui est le révélateur en même temps que la sanction du passé. Puisque la vie et la pensée se développent à des niveaux différents, de même il peut et vraisemblablement il doit arriver que certains des besoins de notre esprit s'endorment pendant que d'autres se réveillent et tendent alors notre être dans le sens de leur satisfaction², que certaines facultés s'éclipsent, d'autres travaillant davantage à

(2) Ici, il y aurait lieu d'insister sur la distinction nécessaire entre le groupe et l'individu; car leur évolution, quoique parallèle et interdépendante, ne s'en produit pas moins différemment. Des besoins et des facultés peuvent durer dans l'être collectif qui s'effaceraient momentanément dans les individus; et inversement, certains d'entre eux seraient en voie de disparaître dans l'être social alors qu'ils continueraient d'agir et d'être florissants dans

la faveur de ce repos. Mais les premières ne sont ni plus ni moins utiles ni réelles que les secondes. Dès lors, de ce que, dans la société actuelle, la poésie n'occuperait plus la place qui lui revient et n'existerait qu'en marge de l'activité générale, il ne suivrait nullement qu'elle eût cessé d'être nécessaire, qu'au fond des choses elle ne fût pas l'une des fonctions essentielles et naturelles à l'esprit humain. Et même si elle n'en était pas l'une des fonctions essentielles, serait-il possible d'admettre que notre civilisation, par un effet incompréhensible de son progrès, se fût dépouillée, non par un phénomène temporaire, mais pour toujours, de l'une de ses plus belles parures, de l'une de ses manifestations les plus puissantes et aussi les plus pures, de ce miroir où elle se reflétait pour s'y éblouir, s'y exalter d'elle-même, et pour enchanter de ses créations les générations à venir ?

Nous croirions bien plutôt qu'il s'est produit là un phénomène de saturation. Le monde a été saturé de l'expansion de sa douleur et des mensonges de sa joie; il s'est rassasié de se regarder souffrir autant d'ailleurs que de se voir rire; ainsi s'est-il lassé d'entendre sa propre voix ³.

Les auteurs de leur côté sont-ils actuellement capables de dominer ces tumultes de l'opinion, d'éclairer et d'orienter dans un sens défini les tendances et

les individus dont ils seraient devenus des manières d'être, des fonctions, et des fins personnelles ne coïncidant plus avec celles de l'espèce. — En tout cas, l'action, même profonde et intégrale, loin d'utiliser et d'absorber toutes les énergies latentes dans la société ou dans chacun de ses membres, révèle au contraire que la source en est inépuisable, capable de différenciations en cours de route multiples et indéfinies, et toujours en voie de plus grande expansion et de renouvellement.

(3) « A regarder, écrivait Nietzsche, les jardins de la poésie d'aujourd'hui, on s'aperçoit que les cloaques des grandes villes s'en trouvent situés trop près : le parfum des fleurs est mêlé d'émanations qui laissent deviner le dégoût et la pourriture. Je demande avec douleur : avez-vous un si grand besoin, ô poète, de prendre pour marraines la plaisanterie et la boue, lorsque vous voulez baptiser quelque sentiment innocent et sublime ? Faut-il absolument que vous mettiez à votre noble Déesse un masque grimaçant et diabolique ? Mais d'où viennent ce besoin et cette nécessité ? Justement de ceci que vous habitez trop près du cloaque. »

(Nietzsche. — *Le voyageur et son ombre*, Pensée III, p. 72, traduction Albert).

les désirs de la multitude, d'imposer un genre, de créer des chefs-d'œuvre dans lesquels se reconnaissent l'âme humaine de notre époque ?

Nous ne faisons le procès de personne ni d'aucune école. Nous n'ignorons pas que notre époque est aussi fertile que toute autre en talents dignes d'inspirer aux esprits attentifs et compétents du respect et souvent même de l'admiration. Seulement, qu'elles soient d'ordre social ou littéraire, les grandes crises ne se laissent pas dénouer par des moyens qui suffisent au cours des temps normaux. L'humanité ne s'arrête pas d'enfanter; à peine une forme de vie s'est-elle installée dans son devenir, qu'elle en prépare une autre et que déjà elle se donne ardemment à sa réalisation. Elle oscille toujours entre l'inévitable tentation de se fixer dans ses résultats, et son élan qui se refuse aux arrêts, aux piétinements, qui va toujours au-delà des réalités achevées, au moins en aspirations, en désirs. Or, ces tendances latentes vers un mieux nécessaire, lorsqu'il ne s'accomplit pas, se traduisent dans l'âme collective par des manifestations contradictoires, où s'égarent et même se perdent les écrivains qui ne peuvent capter ses faveurs qu'en la reflétant. Ainsi la production littéraire s'anémie-t-elle entre deux pôles opposés qui l'attirent, la retiennent, et peuvent l'écarter du mouvement véritable de la vie, dont elle finirait ainsi par ignorer le sens.

D'un côté, dans une même catégorie, les poètes qui restent fidèles à la tradition; nourris des rythmes qu'ils ont appris et récités par cœur sur les bancs de l'école et que par la suite leur solide éducation, soutenue par une profonde érudition, leur permet de gonfler de sens, de dilater par l'invasion de leurs souvenirs, ils maintiennent leur production dans les cadres de la poésie classique. Libérés par les fantaisies et les audaces du romantisme, et plus encore par la vague d'individualisme où se rassemblent des courants sociaux qui affranchissent la personne humaine en lui donnant une nouvelle conscience d'elle-même, ils ne sont pas des imitateurs du passé, ils

font véritablement preuve de création; mais de quelque originalité qu'ils soient capables, ils maintiennent les moules anciens. Aussi leur inspiration paraît-elle se dégager de ce qu'elle a pu puiser dans ses sources personnelles pour se plier aux exigences d'une poésie déjà toute formée dans leur esprit.

De l'autre côté, dans une catégorie diamétralement opposée, les poètes qui rompent avec le passé, brisent les habitudes; ils aspirent à l'imprévu; ils ont le parti pris d'annuler tout le déterminisme familier des rythmes réguliers, fatigants parce que prévus, et ennuyeux parce qu'ils ne provoquent point de vives émotions, réglés par des conventions qui ne leur semblent justifiées ni par le bon sens, ni par le goût, ni par une interne nécessité. Toute discipline leur est étrangère; ils en répudient même l'idée systématiquement. En guise de signe de ralliement, on ne leur en connaît qu'un qui soit nettement défini, c'est qu'ils veulent être indéfinissables; chacun cherche à être irréductible à tous. Evidemment, cette attitude a des limites. Ne fût-ce que les lois de la syntaxe, ces narrateurs sont bien obligés d'accepter dans une certaine mesure les formes du langage. Même en disloquant une phrase, pour parler il faut encore se résigner à une certaine logique des mots reliés entre eux par celle de la pensée. Néanmoins, plus on s'avance sur cette voie, et plus on se conforme à cette règle qui est de n'accepter aucun des principes par quoi fut dominée jusqu'à présent l'expression poétique. Encore une fois, on vise à l'extrême originalité d'un poème qui serait au préalable indéfinissable, imprévisible, et qui ensuite s'imposerait par le seul fait qu'il est.

Or, cette contradiction nous révèle les directions et les tendances profondes du génie qui ne peut s'arrêter dans une attitude quelconque, déjà connue, déjà fixée, mais veut la dépasser. Les oscillations du pendule, en définitive, n'expriment le mouvement que dans le repos, comme diraient les Grecs, non un véritable progrès. La vérité, qui n'est jamais absolue, mais qui évolue parallèlement à tout le réel, est

ailleurs, non entre deux solutions extrêmes; il ne s'agit pas de faire un mélange ou une combinaison, de se livrer éclectiquement à des dosages minutieux sur la part qu'il faut faire à la règle, à la tradition, et celle qu'il convient d'attribuer à l'initiative individuelle, à la libre originalité. Les transactions ne fournissent que des résultats provisoires. Il faut abandonner les points de vue qui s'opposent, aller plus loin, plus haut, découvrir des positions nouvelles d'où l'on puisse voir l'élan de la vie qui trace sa voie au-delà des formes et des disciplines qu'elle a inventées et ainsi s'établir solidement dans l'évolution en train de se faire, et non à l'intérieur de l'évolution déjà révolue.

Revenons aux poètes de la première catégorie. Parmi les reproches qu'on leur adresse, (et dont certains d'ailleurs sont à leur gré de tous les hommages à recevoir ceux auxquels ils se montreraient le plus sensibles), il convient de discerner d'abord la monotonie qu'engendre leur recherche de ce qu'ils conçoivent comme la perfection, monotonie qui parfois les gêne eux-mêmes, et contre quoi nous voyons, parmi les contemporains, au moins l'un des plus grands réagir ⁴.

Il suffit, pour s'en rendre compte, de se livrer à une expérience fort simple. Sans rompre la continuité de l'attention par un changement d'objets, lisez successivement de nombreux poèmes d'un même auteur, ou même d'auteurs appartenant à cette école qu'on qualifierait approximativement de « classique ». Peu à peu, vous vous sentirez gagné par une sorte de lassitude voisine du sommeil. Vous éprouverez l'impression d'une diversité qui se fond dans une ressem-

(4) On reconnaît M. Paul Valéry. C'est bien en effet l'un des caractères de son œuvre qu'en le lisant on éprouve l'impression de son effort constant pour ne pas imiter le passé, alors que sa langue naturelle, lorsqu'il s'y livre spontanément, est la merveilleuse langue de Racine. Mais en outre de Valéry, nous pourrions citer de nombreux auteurs, de talent aussi, qui longtemps furent des néo-classiques, et qui semblent ne s'être écartés de leurs méthodes, de leurs genres primitifs, que pour se distinguer d'eux-mêmes, conformément aux exigences de la vie ou de la mode, et peut-être non sans regrets.

blance, dans de la répétition. L'âme humaine et la nature physique ne se renouvellent pas tellement qu'elles puissent fournir indéfiniment matière à des poètes capables, à chaque fois, de ranimer un intérêt évanescent. Qu'on le remarque : si cette expérience ne réussissait pas, il ne tiendrait pas à la forme poétique elle-même, mais aux idées exprimées, aux drames évoqués, aux décors, en d'autres termes au fond des poèmes, à ce qui ferait la valeur d'une page de prose tout aussi bien. A ce point de vue, bien intéressantes et suggestives sont les tentatives de ces auteurs qui, rompant avec les formes traditionnelles, ont voulu concilier, dans un genre nouveau, à la fois les avantages du rythme et ceux de la prose, qu'ils qualifient dans ce cas de poétique. Qu'est-ce que révèle cette innovation, si ce n'est un essai d'éclectisme dont nous savons qu'il ne réussit pas à se généraliser : d'une part, une réaction contre la fatigue inspirée par le vers régulier, et d'autre part, une certaine incapacité d'inventer un genre de poème jusqu'alors inconnu où le génie poétique renaîtrait, retrouverait force et puissance, et ainsi régénéré, revivifié, s'élancerait vers un nouveau progrès. Un poète n'a aucune raison d'écrire dans le langage commun puisqu'il possède le don d'écrire dans ce que, fort justement, l'on a toujours qualifié le « langage des dieux ». S'il le fait, c'est que lui-même et son public sont devenus insensibles au charme de son chant; il redoute à l'avance de découvrir, en s'écoutant, soit dans ses déclamations solitaires, soit au sein de ses auditeurs familiers et lointains, de l'ennui, du bâillement. Il prévient ce risque en se déguisant. Il parle le langage de tout le monde, en le magnifiant, en le parant de sonorités, de visions inattendues, de quelques dépouilles de la poésie véritable; mais ce n'est là qu'un artifice à succès passagers et d'une durée éphémère. Car ce qu'il y a de rythmé dans cette prose finit par lasser aussi, même par choquer en blessant la simplicité qu'on exige du verbe qui appartient et s'adresse à tous; et simultanément, ce qu'il y sub-

siste de lyrisme poétique réveille le goût, le désir nostalgique de la véritable poésie.

Aussi, qu'il se rattache à la première ou à la seconde de ces catégories, le poète contemporain, même capable de créer, d'imposer ses œuvres et d'obtenir des succès singuliers, ne réussit pas à fixer en lui le mouvement poétique qui continue de chercher sa voie. Et n'est-ce pas naturel, n'était-ce pas logiquement inévitable ? En effet, toute pensée complètement isolée, qui, par aucun de ses points, ne s'accroche à l'un des intérêts dont se soucie l'attention de l'âme collective, est condamnée à dépérir, se rongant elle-même dans l'inconsciente agonie de ce qui constituait primitivement son principe de vie. Les foules sont aujourd'hui accaparées par le mouvement. Les moralistes contemporains ne se lassent pas d'insister, souvent non sans une amertume justifiée, sur le vertige de la vitesse, qui, du monde des affaires et de celui de la luxueuse oisiveté, gagne de proche en proche les couches sociales même les plus basses. Sur ces champs transformés en Bourses et en Banques, sur ces routes devenues des pistes, des terrains de jeux, dans ces demeures qui n'ont d'immuables que leurs murs, dans ces institutions minées sur place par le concours de deux forces contradictoires, l'inertie d'une part et la passion du changement de l'autre, peu de place pour les poètes, comme pour la plupart des artistes, du moins pour la catégorie de ceux qui se désintéressent de l'activité générale de leur milieu, des préoccupations dominantes de leur époque. D'où, certaines tentatives pour rapprocher l'art du peuple, pour puiser en lui ses motifs d'inspiration. L'œuvre de Jules Laforgue, celle de Jehan Rictus, une partie de celle de Verhaeren, (Les Villes Tentaculaires par exemple), correspondant à celle de Zola, (« La Bête Humaine », « Germinal », « La Terre »), étaient comme un pressentiment des besoins auxquels devait essayer de satisfaire de nos jours cette tendance dont nous parlons, à savoir : faire du poète un écho de la vie populaire, du

génie de l'artiste un creuset privilégié où les aspirations latentes dans les consciences vulgaires viendraient s'amalgamer et manifester dans un produit nouveau ce qu'elles éprouvent, ce qu'elles vivent en elles d'essentiel. Mais il est aisé de comprendre pourquoi de telles initiatives, viables et parfois excellentes en soi, sont incapables de résoudre le problème que nous posons, à savoir comment régénérer la création poétique⁵. Elles changent l'objet, non l'esprit; elles adaptent les sujets au public, mais ne modifient ni la mentalité de l'auteur ni celle des lecteurs. Soit qu'elle s'abaisse au niveau des masses, soit qu'elle se hausse jusqu'au plan des profonds systèmes et des sublimes pensées, la poésie n'est pas en accord avec l'esprit, les besoins du temps. Elle se trouve dans cette situation anormale d'un instrument qui, parmi les autres plus ou moins bien adaptés à leur fonction, et quoique capable d'être harmonieux en soi, créateur de beauté, source d'émotions esthétiques et fécondes, ne correspondrait pas à l'organisation, au jeu, aux préoccupations, et aux finalités de l'orchestre, et même n'y tiendrait pas une indispensable partition. Nous voici conduits à examiner un nouvel aspect de la question.

Les désirs et les créations artistiques ne font pas exception à cette règle suivant laquelle ce n'est pas dans l'instantanéité d'un effort de conciliation que deux états, deux forces, deux volontés contraires ou seulement indifférentes l'une à l'autre, réussissent à se rapprocher, à s'apprécier dans une compréhension mutuelle. Le plus beau poème n'arrêtera pas l'élan d'une auto qui poursuit le prix de résistance ou de vitesse; et tous les individus de toutes les foules, jusque dans le train banal de leur vie ordinaire, participent aujourd'hui de cette mentalité sportive qui envahit toutes les branches de l'activité sociale. Dans une halte entre deux bonds, il arrive

(5) Voir les pages où Proust se montre un critique littéraire si profond, judicieux et justement décisif, dans « *Le Temps Retrouvé* », tome I, page 38 : « *L'idée d'un art populaire, dit-il, si même elle n'avait pas été dangereuse, me semblerait ridicule...* »

qu'on le lise, ainsi qu'on écoute un concertiste, un conférencier, ou un politicien réputé. Mais le plus souvent, l'influence de ce moment consacré à de telles « abstractions » reste nulle. C'est à peine une distraction sans aucun retentissement sur la vie de celui qui s'est accordé cette satisfaction ou cette jouissance, ni sur son milieu. Elle n'est pourtant pas insignifiante, car il faut songer que, sans cette attention, même fugitive et superficielle, la production artistique serait tarie. La main qui paye un livre, (dût-il par la suite ne pas être ouvert), avec le même geste qui vient d'acheter un parfum ou un gant, a tout de même cette considérable portée de continuer à maintenir le marché des valeurs intellectuelles, et par là de conserver leur raison d'être aux artistes, de soutenir, par l'illusion de sa nécessité, l'homme de génie.

Il n'en est pas moins vrai que la poésie ne sera vivante que si elle s'accorde avec l'âme collective. Une plante obéit à cette contrainte de l'adaptation au sol et au climat. Quoique ces différences profondes séparent les fleurs de l'âme de celles des jardins, les conditions d'évolution des secondes nous instruisent sur celles des premières. Dans la nature physique, la graine et la terre remplissent fatalement leurs fonctions; la solidarité de la première avec la seconde est un fait; elle joue spontanément dès la prise de contact. C'est la raison de cette sûreté avec laquelle les plantes se développent et donnent leurs parfums et leurs couleurs. Seulement leurs progrès individuels se heurtent aux limites de l'espèce; elles n'inventent pas, alors qu'au contraire le poète doit inventer. Donc s'il veut faire plus que d'imiter, il doit à la fois s'adapter au réel et s'en affranchir, le transcender. Nous serions tentés de considérer cette double tâche comme impossible, si l'expérience du passé, dans tous les domaines de l'art et de la science, ne nous prouvait que cette impossibilité logique a été résolue par l'action. Mais approfondissons ce point.

Il ne peut être question de transaction, de conces-

sion. La production artistique doit se conformer au réel, dans ce cas particulier à la mentalité collective. La société ne peut pas autoriser même l'élite de ses membres à se passer d'elle ou à se retourner dangereusement contre elle. Moins violemment que chez les primitifs, même chez les civilisés elle réagit en bloc à la moindre velléité de résistance ou d'originalité. A celui qui contredit ses origines, ses traditions, elle inflige la sanction de son isolement, au milieu d'une réprobation commune, et ce qui est pis, d'une indifférence systématique. De son côté, l'artiste ne peut, sans se détruire, consentir à subir passivement le modelage de sa pensée, de son talent, par l'esprit et l'art de son temps. Il doit éclore et se manifester librement au sein d'une agglomération de consciences relativement déterminées, et, dans cette liberté reconquise, redevenir capable d'un élan créateur. En effet, dès maintenant, il nous apparaît que la poésie doit devancer les changements qui s'accomplissent dans la société et qui se répercutent dans l'âme humaine. Bien plus, même nous représentant ces changements sur une voie ascendante, si haut qu'ils atteignent, le poète doit être capable non seulement de refléter tout ce qui s'agite, se crée, est vécu à ce niveau, mais même de le dépasser.

Dans ce cas, une distance toujours croissante séparerait la poésie de la réalité sociale, et le problème posé serait insoluble. Mais nous avons raisonné comme si cette réalité sociale ne contenait pas au fond d'elle-même une nécessité parallèle de se dépasser elle aussi. Or, s'il en était autrement, la conscience penserait-elle l'idée de progrès ? Elle ne fait que ressentir, que traduire, dans son langage et sous des formes qui lui sont propres, ce qui se passe dans le monde des corps et des énergies matérielles. On ne peut nier qu'esprit et matière soient distincts et, si l'on veut, d'une nature différente, peut-être même irréductible; mais c'est seulement du point de vue d'une attention analytique, et lorsqu'on les isole du tout vivant qui les manifeste.

Nous avons constaté, en commençant, qu'à notre époque il y a une sorte de divorce entre la poésie et la société. A présent, il nous semble bien que, si ce divorce existe, c'est parce que l'une et l'autre ignorent leur véritable nature, et n'accomplissent pas intégralement leurs respectives fonctions⁶. Mais ce ne sont que des inconsciences passagères et que des malentendus provisoires. Le génie ne se laisse entraver, obscurcir ou éclipser longtemps ni par les formes où s'est cristallisé le talent, ni par le développement excessif et bruyant des autres sortes d'activité. Il est

(6) Nous ne considérons pas comme neuve ni particulière à notre temps l'opinion qu'un savant, M. M. Jacobini exprime au sujet de la poésie dans une enquête dont le but fait ressortir l'intérêt de nos propres préoccupations. A toutes les époques, les savants, surtout ceux qui n'avaient reçu qu'une médiocre éducation littéraire, ont eu quelque pitié ou de l'indifférence pour les disciplines intellectuelles réfractaires, par la nature de leurs objets, aux méthodes positives subordonnées aux lois du calcul. On sait du reste que la même attitude, ils l'adoptaient généralement à l'égard de la philosophie. Il faut reconnaître pourtant qu'aujourd'hui cette opinion semble s'accorder avec celle du public.

Pour le contenu de telles déclarations, il est inutile de s'arrêter à les discuter. Combien de genres, d'activités littéraires ou artistiques furent condamnés de tel ou autre point de vue et qui ont eu la force de durer ! Prétendre que le progrès scientifique use et un jour brisera les ailes du « rêve », c'est méconnaître l'une des vertus de la science qui, par ses explorations de plus en plus vastes et étonnantes sur l'univers et sur chacun des atomes qui le composent, entretient l'imagination jusque dans le public des profanes qu'elle conduit au seuil de ses mystères par les ouvrages de vulgarisation et de cinéma. Enfin, plaquer sur la poésie cette fonction du mensonge, et donner à la science la propriété exclusive de la vérité, ce serait à peine aussi sérieux qu'une boutade, qu'un paradoxe s'il ne se trouvait sous la plume d'un respectable savant. Dans le sens où l'entend M. Jacobini, la science ment autant que l'art, peut-être plus, parce que l'art ne prétend pas à une certitude physico-mathématique, tandis que la science, donnant au monde l'illusion qu'elle la possède, soit actuellement, soit virtuellement, ne réussit pas à s'affranchir de l'universelle relativité humaine. Et que n'aurions-nous pas à dire par surcroît s'il s'agissait de son influence sur l'évolution des sociétés ? Elle n'est pas responsable du mauvais usage qu'on fait d'elle, c'est bien certain ; il n'en est pas moins évident que si l'Europe sombre un jour dans une destruction effroyable de sa civilisation, ce sera bien elle qui en aura fourni les moyens.

Quoi qu'il en soit, nous concluons de telles opinions, que, conformément à notre thèse, les poètes doivent se hâter de prendre une nouvelle conscience d'eux-mêmes, chercher à leur art un fondement à la fois solide, naturel, et en harmonie avec les mœurs contemporaines. Et nous nous efforçons de montrer qu'ils le trouveront seulement dans la « pensée », et une pensée capable, en partant du particulier et du subjectif, de se transcender jusque dans l'objectif et l'universel.

V. Enquête publiée par la « Grande Revue » sur la Poésie et les Savants. Opinion de M. M. Jacobini rapportée par le « Figaro » du 12 septembre 1931, *Courrier des Lettres*, page 6.

par définition l'irréductible, l'indéfini, l'indéterminé, et le nécessaire. Après s'être arrêté, fixé un moment dans un individu, dans une époque qui en est alors parmi les autres resplendissante, il rebondit dans un élan irrésistible, et, rompant les chaînes du passé, surtout rejetant les lauriers et les fleurs dont les gloires consacrées les recouvraient, reparait avec sa puissance intégralement conservée de création.

Quant à la société, d'autre part, l'histoire montre que ces effacements, ces diminutions, ces éclipses humiliantes des Forces morales et de l'Idée au profit des conquêtes matérielles ne durent pas. Au contraire, il semble que plus elles sont refoulées et méprisées, plus aussi, comme par l'effet de cette compression, elles acquièrent une irrésistible puissance d'expansion; elles multiplient leurs énergies qui, faisant exploser les limites où la réalité les enserme de toutes parts, s'élancent avec d'autant plus d'élan vers de nouvelles manifestations des volontés créatrices en elles insoupçonnées. En réussissant à tout accaparer par un élargissement illimité de son champ, la matière lutte contre elle-même, et restaure, fortifie son adversaire par un accroissement de la vie qui finalement leur impose à l'une comme à l'autre les conciliations, la solidarité, en un mot la synthèse qu'exige au fond des choses son progrès.

Il ressort de ce qui précède que la poésie doit s'interroger pour mieux se connaître et s'orienter dans le sens de son véritable avenir.

II

LA POÉSIE. APERÇU SYNTHÉTIQUE

A la poésie, on peut appliquer, en la modifiant, la phrase célèbre que Pascal dit au nom de Jésus : « *Tu ne te chercherais pas si tu ne l'étais pas déjà trouvée* ». Elle s'est trouvée dès sa naissance; et c'est pourquoi, à travers les siècles, dans les écoles qui se succèdent,

de révélations en révélations, au sein de chefs-d'œuvre qu'elle inspire à ses favoris de génie, elle se cherche sans jamais n'obtenir d'elle même qu'une provisoire et approximative définition. Chacun des poètes n'en exprime qu'un aspect. Il est tenté de prendre pour absolus sa conception et le choix où s'est fixée son activité créatrice, alors qu'ils ne sont que relatifs. La poésie l'adopte, mais sans exclure ses frères ni ses sœurs; elle sait se complaire dans son passé, sans renoncer à se rajeunir en inventant des formes toujours nouvelles et imprévisibles. Dans cette évolution, d'ailleurs, elle discerne les genres et les hommes qui la respectent parmi ceux qui la profanent et l'avilissent, ceux qui l'ennoblissent et l'exaltent parmi ceux qui la prostituent, ceux qui aspirent en tremblant à lui servir de flambeaux parmi le grand nombre des autres qui ne réussissent d'elle que des caricatures. Subissant allégrement la nécessité de toujours dépasser les niveaux atteints, de transcender le réel, elle sait qu'elle est née de la nature, de la vie, et se plaît à en respecter les lois. Elle est, dans sa subconscience, initiée aux secrets des nombres, de l'harmonie; elle veut que ses chants soient rythmés, non suivant un désir de superficielle originalité, mais de par une intime communion avec les rythmes auxquels obéit, dans son immense épanouissement, l'Univers, dont la conscience humaine est un miroir, une pensée, une émanation.

Lorsque le poète, sa surprise et ses ravissements évanouis, refoulant ses craintes, surmontant sa critique, résistant au penchant naturel qui le porte à s'endormir, de contentement ou de fatigue, dans l'atmosphère de son propre mystère, essaie de pénétrer le sens de son art, il se trouve désorienté par l'innombrable multiplicité et la diversité des œuvres qui accourent du fond de sa mémoire, et envahissent ses essais d'analyse, ses esquisses de définitions, ses synthèses rendues hésitantes. Ces formes, consacrées par une immortalité de fait et incontestée, sont à la fois audacieuses et légitimes, divergentes

et non exclusives, souvent opposées et même apparemment contradictoires, quoique dominées par une ressemblance plus ou moins dissimulée, et par un courant de force, par un élan de vie qui les engendrent toutes suivant une commune nécessité : poèmes légers, clairs et faciles, qui, en mots familiers, effleurent des sentiments simples et candides, satisfaits de se voir exprimés comme ils sont éprouvés, dans un épanchement aussi spontané que le sont, au sein des émotions ordinaires, les rires, les larmes et les cris ; poèmes profonds et obscurs, d'où l'attention se retire, auxquels irrésistiblement elle revient, dont elle devine l'initiale intuition qui cependant se dérobe sous l'original revêtement d'un verbe qui est plus qu'un interprète, un traducteur, mais un véritable créateur de sa pensée ; — poèmes courts, à peine le temps d'une confidence, la durée d'un soupir ; poèmes longs, interminables, qui semblent se dérouler indéfiniment sur une voie parallèle à celle de l'évolution d'un peuple, d'une race, d'un grand événement, ou même doubler tout le cours de l'histoire ; — poèmes jusqu'à l'extrême limite du possible vides de matière, s'approchant sans pourtant y tomber, du silence et du recueillement, où l'âme écoute ses dialogues avec sa voix intérieure ; poèmes surabondants, où les idées, les sentiments, servis par un vocabulaire d'une inépuisable richesse, se précipitent, s'accumulent, éblouissant les oreilles et les yeux et tous les sens d'images qui traduisent celles du monde à travers un prisme personnel, et qu'éclairent, relient, entraînent, rehaussent des idées, des synthèses, de larges et profondes perspectives sur le réel présent et à venir ; — poèmes qui jaillissent sans effort, sans hésitation, dans un état voisin de l'automatisme, où la plume paraît écrire sous la dictée d'une présence invisible et s'accompagne d'un minimum de réflexion, moins de cette attention qui cherche que de cette conscience qui reflète, comme sur un interne miroir, le déroulement de ses créations nécessaires ; poèmes qui naissent lentement, pé-

niblement, d'une raison impersonnelle, s'appliquant à disséquer des formes, des raisonnements, des habitudes, des passions, des drames pour en découvrir le sens, la texture, les ressorts intimes, et, par une marche inverse, à reconstruire ses objets ainsi décomposés, de manière à présenter d'eux des visions exactes, neuves et inattendues. Ici, l'enthousiasme s'abandonne, se plaît à lui-même, se désire et s'appelle et s'attend dans une confiance conduisant facilement à la passivité et à l'inertie; là, l'impassibilité, le calme, la sérénité du mathématicien; l'enivrement reste dans l'inconscient; au dehors, conquête froide et entêtée que l'intelligence poursuit pour se rendre maîtresse du but entrevu, pénétrer un mystère qui lui résiste, et matérialiser dans des mots, dans des phrases ce que logiquement l'esprit a découvert dans une intuition non gratuite, non miraculeuse, mais rationnelle. De cette inextricable variété d'œuvres et d'auteurs, n'est-il pas possible cependant de dégager quelques traits essentiels, quelques caractéristiques constantes des conditions générales, des tendances immuables, en un mot, de la véritable nature de la poésie ?

D'abord une constatation. Dans tous les arts, l'activité créatrice se développe au gré des tempéraments comme aussi des circonstances suivant une ligne ascendante; les œuvres, une fois réalisées, se trouvent classées sur une échelle hiérarchique des valeurs. Au plus bas degré, celles qu'on appellerait improprement d'agrément ou mineures. Elles ne réclament pas moins de labeur que les autres, d'ingéniosité, de dons, de facilité, de bon sens, de goût et d'expérience. Seulement l'artiste s'y contente d'un objet à sa portée; ses inventions en respectent les proportions; interprétant le réel, il ne cherche pas à le déborder, il se renferme dans ses limites. Peu important les dimensions d'ailleurs; la valeur d'un vase, d'un tableau, ne dépend pas de sa taille, mais de ce que sent, de ce que pense et veut exprimer celui qui les produit : une statuette peut avoir la profondeur et la portée d'un poème; un portrait, autant qu'un drame puissant, est capable de révéler le tragique humain.

Au plus haut degré, (qui n'est pas fixe, qui s'élève au contraire à mesure qu'on s'en approche), sont les chefs-d'œuvre impérissables dont, sans jamais les épuiser ni s'en rassasier, se nourrit l'esprit humain. Ici, l'imitation se double d'une création. Il semble bien que l'artiste, en reproduisant fidèlement, même minutieusement, les formes, les couleurs, les aptitudes, l'expression de son modèle, l'engendre une nouvelle fois; pour qu'il l'imagine et le fasse jaillir comme du néant par un acte de sa volonté, par une tension de sa pensée, par la puissance de son génie, il n'a besoin que d'un minimum de matière, et c'est à la façon d'un démiurge qu'il réalise un chef-d'œuvre où il apparaît manifestement que l'art remplace la nature et la remplirait, si elle était consciente, d'étonnement, d'effroi, puis de ravissement.

Ce besoin de créer ce qui est déjà donné n'est-il pas un étonnant, un profond, un insondable mystère, et cependant l'un des plus révélateurs ? Ce que l'on croirait naturel, ne serait-il pas de se contenter de regarder ce qui existe ? A quoi bon le reproduire et surtout le dépasser ? Or la nature ne recommence-t-elle pas un nombre incalculable de fois ce qu'elle a fait comme s'il était toujours à refaire, et n'est-ce pas la preuve évidente qu'elle tend toujours à réaliser le mieux, et qu'en tout elle exige le meilleur ? Les organismes qu'elle multiplie avec une prodigalité stupéfiante dans tous les champs de la vie attestent par leurs analogies qu'à travers eux elle poursuit des différenciations, des formes inattendues, qu'elle cherche peut-être l'imprévisible, même s'il lui était interdit, tellement elle ne saurait renoncer à vouloir se surpasser indéfiniment elle-même, et monte, en vertu de nécessités internes, vers de toujours plus hautes et plus lointaines réalisations. Ce que la nature entreprend sans se lasser, durant une évolution illimitée dans l'espace et le temps, l'artiste l'accomplit d'abord en reproduisant ce qui est déjà réalisé, au lieu de s'en servir simplement ou de le contempler; ensuite et surtout en inventant, en ne

se servant d'un objet déjà existant que pour créer du nouveau, et un nouveau supérieur à l'ancien; nouveau et supérieur pour les yeux qui le verront, pour les consciences qui le comprendront, pour les cœurs qui s'en exalteront et pour ce démiurge lui-même qui, enthousiasmé par son œuvre et amoindri par elle, sera forcé de l'abandonner à son sort pour se lancer vertigineusement et sagement vers d'autres initiatives et d'autres créations.

Le sens de la poésie est dans cette loi commune à tous les arts qui naissent, se développent, se précisent et progressent, en partant des suggestions immédiates du réel, dans un mouvement d'ascension continue, vers des cimes toujours plus inexplorées de l'idéal, cimes qui se confondent avec les profondeurs insondables de la vie, car « *le Haut est le même que le Bas* ». Parfois, souvent, les poètes, même les grands, même les plus vrais, s'amuse; ils sont frères de tous les mortels; pour eux comme pour les autres, les sens sont des fenêtres ouvertes sur les réalités extérieures et par où pénètrent dans leur âme, dans leur mémoire, dans leurs désirs, dans leurs illusions, les gais bonjours des aurores, les feux féconds des midis, les douces rosées rafraîchissantes des crépuscules, les au-revoir lunaires des heures grises ou bleues qui, les soirs, s'ombrent de regret, de détente, de prière, de promesses ajournées, d'apaisantes lassitudes, enfin les sommeils songeurs et les évasions radieuses des minuits. Ils jouent avec la lumière, avec les sons et les couleurs, avec les fleurs délicates des idées, semées dans les jardins par une pensée légère, cette pensée qui, pouvant être toujours reine, sait parfois se contenter de rester courtisane. Et de la même manière qu'ils jouent avec les joies de la vie, ils *s'amuse*nt avec ses couleurs.

Mais si la poésie a quelque parenté avec le jeu⁷,

(7) L'idée de jeu est des plus complexes; il y entre des éléments multiples et qui s'y maintiennent grâce à une certaine confusion dans l'esprit, et à des relations entre eux au fond des choses. Comme l'a montré M. Delacroix, avant de devenir un amusement, il est, chez le petit enfant, l'essai d'organisation d'une fonction au

ce ne peut être qu'avec le jeu sérieux⁸. A l'origine des temps, une partie s'est engagée dont le sort est loin de se confondre avec celui de la terre et de son humanité; on ne peut en concevoir la fin, car elle ne serait atteinte que dans l'anéantissement de tout l'univers, alors que notre esprit conçoit seulement la destruction possible d'un de ses fragments. Depuis, continuellement, de nouvelles parties s'engagent sur des champs limités, pour des buts déterminés, et qui s'achèvent, qui recommencent, qui s'entrecroisent, se mêlent ou s'opposent. Au milieu de ce drame total, enveloppant et dominant un nombre incalculable de drames partiels, l'humanité joue un rôle, poursuit un rêve, forge un avenir, décide en tous ses instants du cours de son destin. Au sein de l'humanité, chaque individu apporte, en naissant, en lui, le secret du personnage qu'il doit tenir et la clé des problèmes qu'il devra résoudre. En chacun des moments de son existence, il lui faut s'étudier, se comprendre, s'aider, se secourir, affronter les risques de l'action, porter sa conscience au niveau de sa vie et, par-delà, au niveau de toute la vie. Qu'il considère l'individu, l'humain, « notre universel », ou Dieu lui-même, le poète est celui dont l'âme est un théâtre où se projette en réduction le drame qui se joue simultanément dans le monde entier, animant à la fois les infiniment grands et les infiniment petits et l'homme qui participe autant à la nature des uns

sein de l'exubérance d'une activité toute spontanée, distraite encore de ses fins; qu'il serve de moyens d'affranchissement à l'égard du réel ou de coordination des forces en vue d'un surcroît et d'une expansion de l'activité, et d'un progrès de la personnalité, le jeu à tous les âges, apparaît avec les caractères essentiels de l'art, même au plus haut niveau de la création artistique, et chez les plus grands artistes.

(Delacroix. — *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique*, ch. I. *Le monde du jeu. Le jeu et l'Art*, p. 1 et suivantes. Notamment pp. 2, 9, 27 et 42).

(8) Quand Pascal écrit : « Or à quoi pense le monde ? à « danser, à jouer du luth, à chanter, à faire des vers... » il « marque bien la distance entre une poésie qui relève du jeu — « distraction des arts — agrément, et celle conforme à la nature « de l'homme « visiblement fait pour penser », dont toute la dignité est dans la pensée ».

(Pascal. — *Œuvres complètes par Fortunat Strowski*, T. III, p. 63. Librairie Ollendorf, Paris.

et des autres. On conçoit dès lors que, nous montrant une larme, c'est plus qu'une confiance puérile qu'il nous fait; le baiser dont il nous chante l'amertume et la douceur, c'est plus que des lèvres qui se désirent; s'il évoque une rose, il rêve au delà du parfum et de la couleur qui revêtent son épanouissement; s'il trace dans l'espace de sa pensée une Croix ou un Croissant, ce sont d'autres choses que des mots qu'il accouple, ou des lignes qu'il associe. Lorsqu'un poème se gonfle de cette signification profonde qu'à l'insu de la conscience commune et seulement pour les âmes chargées du lourd et magnifique rôle d'être attentives, la vie donne à nos existences, alors de surprenants et parfois d'éblouissants réveils se produisent chez le lecteur qui en goûte, en ranime et en aime le retentissement indéfini sur son avenir. S'il en est ainsi, c'est que le poète, dans sa conscience claire, ou dans sa conscience subliminale, a été illuminé lui-même. Son intuition a tellement dépassé le plan des apparences et la distance infranchissable qui le sépare de celui des réalités que chacun des mots, chacune des phrases qu'il écrit, jusqu'aux rythmes qu'il invente ou emprunte, se renouvellent, se rajeunissent, renaissent pour devenir capables d'éveiller des idées, des émotions, des énergies, des enthousiasmes infiniment au delà de ce que comportent les définitions des dictionnaires. Autrement comprendrait-on ces poèmes non innombrables, mais non rares, que de grands penseurs, que même des hommes de génie lisent, approfondissent, s'y baignant, comme dans des fleuves de pensée sacrée, y puisant d'indispensables initiations, cela pendant des siècles et des siècles, sans que jamais ne s'y tarisse cette puissance latente de révélation qui semble se recréer à mesure qu'elle se répand ?

Le principe qui régit la poésie digne de ce nom, c'est celui que certains philosophes appellent *le principe de « transcendance »*. Le véritable poète n'est pas, comme on le croit généralement, un rêveur inutile, un distrait nonchalant, un amateur de sensa-

tions passives et enivrantes, un jongleur de rythmes et de rimes superficiels. Il est un de ces prédestinés qui, portant au fond d'eux-mêmes une vérité, ont la mission de révéler, grâce à elle, au monde ce qu'il est et ce qu'il devient essentiellement. De même que le savant, penché sur les faits, dans son laboratoire, en bondit soudain jusqu'aux plus vastes synthèses sur la nature et aux plus hardies interprétations de l'univers, le poète, d'un sentiment en apparence banal, d'un incident rencontré dans la rue ou dans l'histoire, d'un souvenir effacé, d'une étoile dans la nuit, d'une violette que respire un regard, ou d'un insecte dévorant sa proie..., s'élance vers les plus profondes spéculations, entoure son réel d'un courant et d'une atmosphère de suggestions et de pensées qui le dévoilent et le transfigurent, se dépassant ainsi que son expérience jusqu'à oublier la cause et l'objet de son inspiration.

Ainsi s'expliquent les poèmes symbolistes (toute définition d'école mise à part), dont les uns s'expriment dans un langage accessible à tous, celui qui sert à l'expression des données du sens commun et suffit aux besoins de l'action, dont les autres au contraire soumettent les mots, les images et les concepts à une alchimie particulière, qui les transforme suivant les nécessités d'une pensée volontairement hermétique. Du même point de vue, l'on comprend également la diversité des opinions contradictoires, émises sur des poèmes rejetés ou consacrés par le temps, et les incompréhensions souvent stupéfiantes dont il arrive que des chefs-d'œuvre soient victimes de la part de critiques cependant avisés et d'intelligence éclairée. Les rencontres d'un auteur et d'un lecteur appartenant à une même famille d'esprits sont rares; n'est-ce pas la condition pour qu'ils se comprennent mutuellement? Dans la plupart des cas, il y faut une éducation préalable de l'un pour qu'il parvienne au niveau de l'autre, se familiarise avec sa façon spéciale d'envisager la vie, et même pour qu'il découvre la clé souvent se-

crète de son langage dont il s'est fait, au lieu d'un instrument naturel lui permettant de rendre intelligibles ses visions personnelles, un procédé réfléchi, étudié pour les voiler.

Objecterait-on que la poésie n'est pas la métaphysique ? Nous avons répondu d'avance. Les lecteurs qui ne veulent rien d'autre que se distraire, se réjouir, goûter les voluptés de vers bien construits, chantants et harmonieux, doivent s'adresser aux auteurs qui de par leur tempérament s'amuseux eux-mêmes et limitent l'expansion de leur talent aux proportions d'un jeu. Ceux au contraire qui ne cessent jamais de poursuivre la vérité, qui sont toujours en train de la guetter, sous toutes ses formes, à tous les carrefours où se rejoignent et s'affrontent les sciences, les philosophies, les religions et les arts, ont d'autres exigences, obéissent à d'autres tendances, se livrent à d'autres curiosités, et accomplissent une autre sorte de finalités qui les apparente aux vrais poètes, dévorés de la même soif de lumière, et en marche comme eux vers de nouvelles révélations. Le critérium du goût qui convient aux premiers ne s'applique pas aux seconds. Et si les uns sont plus accessibles à la foule, les autres vont plus loin sur cette voie ascendante de la poésie qui évolue des degrés inférieurs où elle effleure le réel et se meut parmi les apparences des choses, jusqu'aux manifestations les plus hautes où elle pénètre de plus en plus profondément le mystère de la vie.

C'est ce que confirment ses multiples tentatives pour se perfectionner et pour découvrir sa voie, comme si elle ne l'avait pas déjà trouvée. A cet égard, il serait fort intéressant d'approfondir les raisons qui la poussèrent à se rapprocher de la peinture et de la musique⁹, et de se livrer à une

(9) Rien ne pourrait mieux montrer combien sont superficielles, arbitraires et infécondes, ces assimilations de la poésie aux autres arts et son originalité essentielle, que cette appréciation donnée par l'abbé Terrasson, dans une note à une édition de *Télémaque* : « La poésie, dit-il, doit réunir ce que la musique, la peinture et

critique minutieuse des résultats obtenus par des associations d'arts cependant distincts et si différents. Les mots ne peuvent remplacer la couleur et le dessin qui composent les images visuelles analogues à celles que nous percevons directement dans la nature. Quant à obtenir, par la combinaison des nuances propres à chacun d'eux et du rythme auquel on les entraîne dans des phrases construites au gré d'une oreille qui écoute et d'une sensibilité qui s'émeut ce qu'un compositeur réalise avec les sons, c'est une entreprise impossible, et les essais que nous en offre la littérature sont pour la plupart décevants. Dans le premier cas, quel poème peut donner ou même suggérer les visions que nous offre à profusion un Delacroix ? Dans le second, les plus riches, les plus exubérantes des orchestrations d'un Victor Hugo peuvent-elles supporter un instant d'être mises en parallèle avec des pages de Bach, de Beethoven, ou de Debussy ?

Si donc, le poète doit inévitablement, conformément à la logique naturelle des choses, échouer quand il veut avec des mots se faire peintre ou musicien, c'est que son propre domaine est celui de la Pensée ¹⁰.

l'éloquence, ont de force et de beauté ; mais la poésie ne diffère de l'éloquence qu'en ce qu'elle peint avec enthousiasme ; on aime mieux dire que la poésie emprunte son harmonie à la musique, sa passion de la peinture, sa force et sa justesse de la philosophie. »

(10) Dans « Regards sur le monde actuel », nous lisons que la caractéristique de toute œuvre d'art vivante est « l'accord intime et aussi profond que le permet la nature des choses entre la matière et la figure de l'ouvrage ; l'indissolubilité de ces deux éléments, est le but incontestable de tout grand art ». M. Paul Valéry ajoute : « l'exemple le plus simple est celui que nous offre la poésie à l'existence de laquelle l'union étroite ou la mystérieuse symbiose du son et du sens est essentielle ». Or le son des mots est intimement lié à la forme des réalités ; il relève de cette part descriptive que contient inévitablement tout poème. Le sens, (qui en est la véritable finalité), que peut-il être sinon de la pensée ?

V. *Regards sur le monde actuel. Introduction aux images de la France*, p. 135.

M. Delacroix semble bien confirmer notre thèse, puisque la valeur essentielle de la poésie, d'après lui, consiste non dans sa forme seule, séparée, mais dans son union parfaite avec le fond. « C'est la concordance des divisions logiques et affectives du discours avec le canevas rythmique, qui est en somme la loi essentielle de la poésie. Le rythme poétique dépend essentiellement de la pensée et de l'émotion ; beaucoup plus en tout cas que de la forme rythmique elle-même. Il n'y a pas de coupes

La science offre un champ illimité où ses découvertes dévoilent les merveilles cachées dans les phénomènes les plus communs et dans l'ensemble de l'univers, dont ses vastes synthèses nous révèlent les lois et nous font deviner les secrets desseins. Aussi n'est-ce pas sans raison qu'on a pu parler de la poésie de la science ». Néanmoins par ses méthodes et par son esprit elle est enchaînée à l'expérience. Elle se borne aux réalités sensibles, et s'interdit de les dépasser pour entrevoir ce qu'il s'y mêle venu de l'au delà.

En sens inverse, la religion transcende le réel; elle « relie » l'homme à tout ce qui le dépasse et en définitive à Dieu. Par elle le naturel est envahi, rempli par le surnaturel; les sentiments humains se connaissent incomplets et insatisfaits; les édifices les plus savants, les plus solidement constitués sont comme des temples vides de conscience, de prière, et de présences invisibles; les livres sacrés sont des trésors dont les poètes et les artistes envient les insondables et inépuisables beautés. Mais elle s'enferme dans des dogmes; ses élans, ses attitudes, ses actes, ses vœux se fixent dans des cultes; et l'on sait assez combien l'on s'y défie des fidèles trop individuels et trop imaginatifs.

« rythmiques qui soient expressives en elles-mêmes et par elles-mêmes. Il faut admettre que toute l'expression poétique résulte de l'association de l'idée et de la forme. Le rythme et la sonorité ne deviennent expressifs que si l'idée s'y prête ».

(Delacroix. — *La psychologie de l'Art*. p. 603. Paris, Alcan,

Il est de la plus grande importance pour nous que le sens des mots, la valeur intellectuelle collective des sons soit reconnue comme un élément prépondérant du vers. Nous espérons montrer que plus ce sens est profond, plus le poète transcende les limites de la pensée utilitaire, et la signification superficielle des choses pour tendre à pénétrer le mystère de la vie, à obtenir d'elle la révélation de son secret, et plus la poésie répond à ses véritables finalités. « La pensée poétique, dit encore M. Delacroix, ce n'est « ni la pensée utilitaire, ni la pensée logique, ni la pensée spéculative » (même ouvrage, p. 97).

Est-ce à dire que l'une ou l'autre puisse devenir poétique par ce que l'art y ajouterait du dehors ? Sans doute, « l'art est création ». Mais il n'est créateur que si, transcendant les formes dans lesquelles l'esprit s'est enfermé de par la contrainte des choses sur lui suivant les exigences de l'action, et par le langage indispensable aux relations sociales, il sait retrouver la source de la vie, d'où découlent les intelligences et la nature, les idées, les sentiments et les mots.

La philosophie, dès son origine, a eu l'ambition d'expliquer le monde; à mesure qu'elle progressait parallèlement à l'œuvre du temps, au développement des sciences et à l'évolution des sociétés, elle ajoutait à ses vues synthétiques, dont la raison découvrait en elle-même les intuitions et les principes générateurs, les vastes analyses du réel rassemblées de tous les domaines et de tous les horizons de la pensée. Ainsi réunissait-elle, dans une discipline commune où elles ont fini par s'accorder, la précision, la rigueur logique, l'impersonnalité de l'expérimentateur de laboratoire, et les ivresses dyonysiaques des anciens initiés. Mais cette fusion de disciplines distinctes et, quoique associées étroitement, divergentes, si elle constitue sa force, si elle lui assure une continuelle solidité, relie les sommets où elle se dirige au réel qu'elle veut comprendre, limite sa liberté, entrave son essor, la soumet à toutes les nécessités de la nature, l'intimide par le contrôle qu'exerce sur elle sans répit une expérience qu'elle sait cependant incomplète et relative.

La sagesse ? Elle est sereine; elle est le bon sens reprenant de loin en loin conscience de lui-même, se dégageant des alluvions dont les siècles ont recouvert et embourbé son cours, nulle part et en aucune époque interrompu; elle est la lumière naturelle reconquise par une victoire du bon sens sur tous les sophismes traditionnels ou novateurs. Les rares qui la détiennent, les perpétuels isolés parmi les foules ou dans les sables du désert, les ermites volontaires de la pensée et de la conscience, quand on a le bonheur de rencontrer l'un d'eux sur sa route, un seul regard de ses yeux, une parole tombée de ses lèvres ordinairement scellées par la science du silence, vous lave de vos fatigues ou de la boue des chemins, vous délivre du doute et enfin vous dévoile les horizons de la vérité. Parfois, annihilant les distances, elle vous transporte jusqu'à son seuil, ou même elle vous introduit à l'intérieur de

ses palais ou de ses cavernes. Mais cette sagesse, qui sait être sourde et muette, se défie du langage, de ses clichés, de ses indiscretions; elle dédaigne les parures, même du Beau, parce qu'elle connaît le prix de la nudité.

Les prophètes, les fondateurs de races, les conducteurs de peuples sont ceux qui savent à l'avance, et, nés pour collaborer avec le Temps, agissent. Ils sont la sagesse qui surmonte sa paix et sa connaissance certaine, qui transcende sa solitude, le vrai qui se fait acte. Leur marche vers l'avenir qu'ils dessinent dans leurs conceptions et annoncent par leurs apostrophes et leurs discours retentissants, c'est des éclairs dans les ténèbres de l'âme humaine; c'est de grandes voies percées avec la sûreté de l'instinct dans l'inconnu; c'est le mouvement déclenché vers des buts nécessaires et qui, à cause de cette nécessité même, est conforme à d'immuables lois. Emergent sur le réel accompli et pétrifié, cette sagesse agissante invente; elle est artiste, elle est un verbe créateur. Lorsque, revenant sur le passé, à condition que la mémoire le ressuscitant réussisse à greffer sur la mort des souvenirs rappelés la vie qui le réalise, on approfondit l'œuvre de ces prophètes, de ces pétrisseurs de peuples, de ces grands bergers des troupeaux humains, l'esprit en est ébloui et confondu. Mais leurs tâches ne peuvent aboutir à leurs fins que si elles s'accordent avec les faits, que grâce à des concessions que comporte la rigidité d'une nature déjà existante, d'une évolution déjà parcourue. Ainsi les apôtres de la paix furent-ils obligés de consentir à la guerre; ainsi ces instruments privilégiés de l'Idée, se plongeant dans les épaisseurs de la matière, se chargèrent-ils de son poids; ces flambeaux de la lumière, traversant la nuit, retinrent quelque chose de son obscurité. Seule la poésie est la forme libre de la pensée qui s'élance sur ses propres ailes vers l'infini. Elle naît à l'instant précis où la science, la religion, la sagesse, le désir mystique même, éprouvant la gêne de leurs limites,

et d'autant plus fortement poussés à suivre leur élan vers les sommets de la vie, voudraient se délivrer pour chanter comme il leur plairait, comme il convient, leurs intuitions, leurs découvertes, leurs ravissements, ou le tragique rétrécissement de leurs consciences par le contraste de leur petitesse avec l'immensité de l'univers. Le vrai poème est ce chant¹¹; les poètes sont « des chanteurs », c'est-à-dire des porteurs de messages inattendus, des révélateurs de promesses ou de vérités créatrices, les prophètes des passages dangereux par où l'on accède, guidés par eux ou par le destin invisible, à des paradis nouveaux ou retrouvés, les semeurs d'illusions bienfaisantes, les magiciens du verbe aussi qui parfois ont le don de rompre par un vers, par un mot, les chaînes du sommeil, d'appeler les consciences léthargiques, d'illuminer les âmes qui fidèlement veillent.

La poésie, parmi les arts, est celui qui a pour mission de manifester la Pensée¹². Mais la pensée n'est pas abstraite. Elle est la vie que sonde une raison attentive et qui se réfléchit sur le miroir d'une conscience où l'âme humaine regarde, s'étonne,

(11) Dans un de ses splendides *Sonnets à Orphée*, le grand poète Rainer Maria Rilke, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, écrit :

« Le chant que tu enseignes n'est point désir,
Ni un espoir, enfin comblé, de prétendant.
Chanter, c'est être »

(*Petite stèle* pour Rainer Maria Rilke, par Maurice Betz. Collection de la *Nuée Bleue*, p. 60, chez Heissler, Strasbourg.)

(12) Edgar Poe remarque que « l'objet vérité ou la satisfaction de l'intelligence... est beaucoup plus attingible en prose qu'en poésie. En effet, ajoute-t-il, la vérité exige une précision... qui est absolument ennemie de cette Beauté, qui est l'excitation ou l'élévation agréable de l'âme ». Aussi, quand nous donnons pour objet propre à la poésie la Pensée, n'entendons-nous pas la Vérité, au sens strict du mot, exclusivement logique et intellectuel. Nous comprenons plutôt cet effort de l'être, tout orienté vers ses finalités supérieures et où, dynamisé par ses nécessités internes de toujours dépasser ses besoins, ses désirs, ses sentiments, ses actions et ses idées, il transcende ses progrès et ceux de la vie, et devient ainsi tangent à d'autres sphères de réalités, dont sa « conscience empirique » obtient quelques lueurs par une sorte de projection sur elle de l'expérience directe que, sans doute, en fait « sa conscience transcendante ». Dans ce cas, c'est le contraire de ce qu'affirme Edgar Poe qu'il faut dire : l'objet-pensée peut être mieux atteint par la poésie que par la prose.

V. *Philosophie de la Composition*, p. 238.

s'interroge, sachant que ce « double », c'est elle, et pourtant s'en approchant chaque fois comme d'un étranger toujours inconnu et mystérieux. C'est parce que la pensée ne se sépare pas essentiellement de la vie qu'elle est d'un intérêt palpitant, qu'elle se manifeste dans toutes choses et dans tous les êtres et qu'elle est ascendante, ses chutes dans le domaine des faits l'obligeant à rebondir vers les cimes de l'idée. C'est pourquoi, autrement dit, elle est au plus haut degré un objet d'art ¹³.

Ceci une fois admis, quelle raison aurait le poète de repousser les parures que nous voyons la vie répandre à profusion sur tout ce qu'elle crée ? Les sons et les couleurs, les parfums, la lumière, sont déjà de merveilleux vêtements qui s'ajoutent aux forces naturelles et aux corps qu'elles produisent comme pour réjouir des yeux, des oreilles, faire vibrer des sensibilités, déclancher et exalter des mouvements ou pour s'enchanter elles-mêmes d'ailleurs. Ainsi le poète pourra, devra même accueillir et appeler en lui toutes les richesses capables de mieux caractériser, d'embellir, de soutenir et parfois de purifier l'idée qui en fut le germe et en constitue le contenu. — A la condition, toutefois, qu'elles se réduisent, ces parures, à leur rôle non indifférent, mais secondaire de servante, et qu'elles ne prennent jamais une place qui ne leur appartient pas. Et de même qu'il arrive à une Beauté de se lasser de ses ornements, et de les rejeter pour se contempler dans ce qu'elle est essentiellement, de même il peut se faire que la Poésie, à un certain moment, se dépouille de tout ce qui est extérieur, le tenant pour inutile, et se livre dans une parfaite nudité.

A ce point de vue encore, on peut aisément dissiper des confusions, résoudre des difficultés tou-

(13) « Faire un poème, a écrit Novalis, c'est engendrer. Tout poème doit être un individu vivant. » Ce qu'il exprime encore d'une manière plus obscure, mais aussi précise : « La poésie résoud l'essence étrangère en essence propre. »

V. Trad. p. Maeterlinck, *Fragments*, p. 182.

jours renaissantes d'une école à une autre, concernant la forme convenable à la poésie : forme qui ne semble pas être fixe, déterminée, puisque dans son histoire elle adopta de multiples modalités, mais qui paraît obéir à des règles constantes, à des lois naturelles, puisque les tentatives en vue de la renouveler n'ont jamais réussi à éliminer les chefs-d'œuvre où l'artiste les avait révélés ou respectés. Oui, la poésie est l'art de la pensée libre. Mais la liberté n'a rien de commun avec le désordre ni le caprice. Elle est comme la vie jaillissant de sa source dans une spontanéité d'élan qui se conservent au fond de son cours, tout le long et dans l'immense champ de son évolution. La vie, quand nous l'observons dans un organisme, dans un phénomène, s'y montre limitée de tous côtés par des nécessités dont elle ne peut s'affranchir sans être aussitôt victimes de cette infraction à l'ordre qui la régit. Mais si nous étions capables de la considérer à partir de son point d'origine dans sa totalité, nous comprendrions, par ce que nous verrions, qu'elle est à la fois libre et soumise à des lois. De même la poésie. Lorsqu'on l'envisage dans son ensemble, on est émerveillé de la voir s'épanouir librement au gré des artistes, se pliant à leur tempérament, s'assouplissant entre leurs mains de manière à prendre « le corps » qu'exige chacune de leurs inspirations, et en même temps leur imposer un ordre, appeler des règles, dicter des rythmes qui, même irréguliers et en apparence imaginés par une fantaisie sans mesure en vue d'une artificielle originalité, se soumettent à une discipline rigoureuse et rationnelle, comme s'il lui était naturel, à elle, toute invention, souvent même toute illusion, de s'accorder avec la raison. Jusque dans son plan interne, jusque dans la façon dont il se déroule, nous découvrons cette exigence d'ordre, nous allions dire de logique; et en effet, les poèmes classés parmi les chefs-d'œuvre suivent ce mouvement ascendant auquel obéit toute pensée, toute vie. Une fois accomplis, ils se trouvent

conformes au plan le meilleur, comme s'ils l'avaient observé docilement, et surtout comme s'ils l'eussent tracé d'avance, alors que souvent l'artiste qui l'a construit n'était pas conscient de cette finalité.

Enfin, ainsi conçue, la poésie n'est pas dans la société l'une de ces splendides « futilités » que les hommes d'action considèrent avec un sourire de compassion à peine déguisé, et que les esprits pratiques rejettent comme parasitaires. Elle n'est pas plus inutile que ne l'est la science; elle peut même réussir à créer ainsi que le fait la vie, puisqu'elle l'imite, qu'elle l'accompagne, qu'elle pénètre les secrets de sa fécondité, et qu'elle la dépasse en avançant ses futures réalisations. Il est évident que, même contenues dans les strictes limites qu'exprime l'idée de loi naturelle, les puissances créatrices, au sein de l'univers et par analogie dans le corps humain, sont capables d'engendrer d'autres effets plus nombreux, plus variés que ceux que nous connaissons. Le champ du possible déborde considérablement, peut-être dans des proportions que notre imagination est incapable d'entrevoir, celui du « réalisé ». Or, tout ce qui est possible peut et veut être. Ainsi les rêves sages aspirent-ils à sortir du domaine de l'idéal pour s'incorporer à celui de la matière et des faits. Mais il y faut des âmes capables de les concevoir, de les perfectionner, de les dépouiller de toutes les impuretés que les lassitudes, les angoisses, les déceptions, ou les fièvres du désir y surajoutent dangereusement, et capables surtout, après les avoir inventés, d'y croire; d'y croire activement, dans l'attitude d'une conscience qui relie la faiblesse humaine aux sources d'où découlent les fleuves de la vie. Du reste, comme on le constate partout où elle s'exerce véritablement, la pensée transcende l'expérience; or, le poète n'est-il pas entre tous celui qui, évoquant les possibles du plan de l'irréel où, dans les repos, dans la léthargie, et aussi dans une confuse complexité, ils attendent l'heure pour eux de se définir et de naître, peut réussir finalement à contraindre le

monde à les pressentir, à les aimer et à vouloir les accomplir ?

Les jugements si différents et néanmoins concordants que l'on porte sur lui, pour étonnants qu'ils soient, deviennent, à la clarté de ces réflexions, aisément compréhensibles : — distrait, dit-on, et inconsciente proie des paresseuses et atrophiantes contemplations qui l'inclinent à des mélancolies chroniques et sombrant souvent dans les révoltes enfantines ou dans les douloureuses apathies ? Et en effet, puisque, sans cette distraction à l'égard d'une réalité toute faite, qui étreint les sens et la volonté, emprisonnant chaque conscience individuelle dans la solide texture de la mentalité collective et du corps social, comment pourrait-il oser imaginer et penser au delà de ce qui est ? — Utopique et inutile, quand son labeur souvent intense n'est pas pris pour de l'oïiveté ? En effet, puisque tout idéal paraît irréalisable pendant le long temps qui sépare l'intuition qu'en eurent des inventeurs isolés des premiers essais pour éprouver sa valeur. Des merveilleuses victoires de la civilisation en est-il une seule qui, avant d'être admise par la société et utilisée par son progrès, n'ait pas été jugée par le concert des hommes les plus savants et les plus consciencieux comme une fantaisie sans importance ou une absurde impossibilité ? — Normal et déséquilibré, malade d'un genre de névrose relevant de la psychothérapie, son amour même et son sens du rythme, s'il est habituel et presque automatique, dénotant à l'évidence qu'il ne s'accorde plus avec l'action, qu'il agit en marge du réel où la pensée volontaire, prolongeant une perception intéressée, s'est créé d'une part un langage spécial, clair, simple, net, prompt aux échanges, dominé par l'appétit du résultat immédiat, et d'autre part un système d'images et d'idées calquées sur le monde extérieur, conformément aux exigences d'une nécessaire adaptation ? Et en effet, puisque, pour se connaître et approfondir la nature, pour entretenir en soi et pousser toujours plus loin, plus profondé-

ment, la méditation de la vie, il faut avant tout être capable d'invertir le mouvement spontané de l'esprit, l'attitude naturelle de l'attention. Et puis, aussi, savons-nous ce qu'est en elle-même cette illumination soudaine qu'il reçoit dans les moments privilégiés de l'inspiration ? Non plus que les idées ordinaires, ces intuitions qui dépassent toute la réalité et traversent sans se détruire les associations toutes faites d'images et de concepts, ne peuvent se manifester à l'âme sans passer par l'intermédiaire du corps. Ce psychique transcendant a donc pour véhicule une onde d'énergie physique dont nous ignorons la nature ; et n'est-il pas concevable que son irruption au milieu des fonctions cérébrales y produise de sensibles et parfois de graves perturbations ?¹⁴. Enfin, s'il est d'expérience courante que toute dissonance, toute rupture d'harmonie, de simples malentendus, mais persistants, entre des êtres collaborant à une même tâche ou liés à un commun destin, déterminent à la longue des désordres, des troubles, qui se développant désintègrent leur personnalité, désorganisent leur sens du réel, troublent leurs facultés d'initiative et leur confiance en eux et dans le monde, qu'on imagine les désordres qui peu à peu s'insinuent, s'installent, s'aggravent chez celui qui pense au delà de son temps, qui regarde et voit au delà des apparences dans lesquelles le devenir continu de la vie

(14) « *Quand les profondeurs obscures de l'âme sont remuées,* » dit M. Bergson au sujet du mysticisme et des états morbides « *qui l'accompagnent, surtout à sa naissance, ce qui monte à la surface et arrive à la conscience y prend, si l'intensité est suffisante, la forme d'une image ou d'une émotion. L'image est le plus souvent hallucination pure, comme l'émotion n'est qu'agitation vaine. Mais l'une et l'autre peuvent exprimer que le bouleversement est un réarrangement systématique en vue d'un équilibre supérieur : l'équilibre est alors symbolique de ce qui se prépare, et l'émotion est une concentration de l'âme dans l'attente d'une transformation. Ce dernier cas est celui du mysticisme, mais il peut participer de l'autre ; ce qui est simplement normal peut se doubler de ce qui est nettement morbide ; à déran-ger les rapports habituels entre le conscient et l'inconscient on court un risque. Il ne faut donc pas s'étonner si des troubles nerveux accompagnent parfois le mysticisme ; on en rencontre aussi bien dans d'autres formes du génie, notamment chez des musiciens. Il n'y faut voir que des accidents ».*

Bergson. — « *Les deux Sources de la Morale et de la Religion* », p. 245.

paraît s'être immobilisé, les revêtant de mirages d'absolu ? « Il est fatigant d'être une conscience », dit un jour ce philosophe contemporain, qui écrit aussi admirablement en prose que les plus grands poètes en vers ; et à ce moment sa voix si claire devint singulièrement profonde et alourdie. Mais, ajouterons-nous, il est surtout fatigant d'être une conscience solitaire.

Sans doute n'est-il pas inutile d'ajouter qu'ainsi comprise, et si, parmi les arts comme dans l'ensemble des activités qui travaillent au progrès de la civilisation, elle est chargée de cette mission spéciale que nous avons trop sommairement définie, la poésie est particulièrement nécessaire à notre temps. « *Le monde entier est malade* », écrivait récemment A. Ferreró ; et ce qui aggrave son cas, c'est qu'en outre de l'universalité de son mal, il y réagit comme s'il se croyait incurable. Le pessimisme gagne, disait-il encore, même celles des classes sociales qui s'y montraient jusqu'à présent les plus réfractaires. Dans un équilibre social instable, rendu plus précaire par une mentalité collective si fâcheusement prévenue, des bouleversements survenant détermineraient d'effrayantes paniques d'où résulteraient des désordres irréparables. Les crises que l'humanité subit aujourd'hui ne sont ni plus ni moins redoutables que celles d'autrefois, les problèmes de notre époque ni plus ni moins insolubles a priori que ceux du passé. Ils sont plus étendus, tendent à revêtir un caractère et à prendre une portée universels. Mais tout est relatif : les moyens d'action se sont aussi développés parallèlement aux difficultés soulevées par l'évolution sociale. Seulement, ce qu'il faut pour triompher des dangers présents, c'est une foi en soi-même ; il faut que l'humanité retrouve, plus ardente, plus éclairée, mieux établie, sa foi en elle-même, et cette foi exige une intuition révélatrice de l'avenir. En étroite liaison avec les savants, les penseurs, les artistes et les hommes d'action, c'est la tâche

du poète que de réveiller ou d'entretenir cette confiance, et que d'obtenir cette révélation ¹⁵.

(15) Ce caractère de « *révélateur* » (au sens plein du mot) que nous reconnaissons au véritable poète, nous le trouvons nettement exprimé par M. Delacroix : « A la perception utilitaire, « l'art substitue la perception *visionnaire* de la vie des choses. ...Il « arrache les choses à leur torpeur, il *réveille un monde en-* « *dormi* ».

(Delacroix. — *La Psychologie de l'Art*, p. 47 et 48).

CHAPITRE PREMIER

Caractère limité des innovations de technique en poésie

Il était inévitable que les poètes eussent recours, pour renouveler la création poétique, à des changements portant sur la forme extérieure du poème : soit la rime, — soit la longueur ou la contexture interne du vers, — soit le rythme, — soit même la présentation typographique. C'est qu'il est plus difficile pour les artistes et les écrivains de transformer le fond de leurs œuvres, la matière ou le foyer de leur inspiration. On ne fabrique pas à son gré le génie; les meilleurs des maîtres se sentent impuissants à faire naître le talent. Cet influx d'une idée, d'une énergie productrice, qui semble s'insérer du dehors dans le cours d'une activité consciente, dépendante de nos facultés, et réglée par notre volonté, cet influx échappe à notre analyse. On n'en connaît ni la cause ni les conditions. Parmi les pensées, les sentiments, les images qui surgissent en nous de par le mécanisme de nos fonctions de perception, de mémoire, d'association..., on discerne difficilement celles qui ne proviennent pas entièrement de nous, qui, si nous avions été réduits à nous-mêmes, ne se fussent pas manifestées.

Rappelons, sans insister, l'attitude des futurs chefs d'école, ceux qui prétendent à donner le ton dans les milieux littéraires, et qui, pour mieux se définir et s'imposer à l'attention générale, se cherchent et se créent, en s'opposant¹.

(1) V. notamment la préface de Paul Valéry à l'édition des *Fleurs du Mal*, de Baudelaire, de Vers et Prose.

Des modifications profondes étant nécessaires, pour de multiples raisons, dans l'art d'écrire des vers, les auteurs étaient inévitablement portés à chercher le moyen de réaliser les changements les plus féconds dans la forme extérieure du poème. C'est cette première sorte d'innovation que nous allons étudier, convaincu que les résultats escomptés sur cette voie, même s'ils sont importants, laissent entière la question de la régénération de la poésie.

I

LA RIME

Tout d'abord, considérons la rime. Mais que pourrions-nous dire à son sujet qui ne l'ait été déjà trop souvent, dans un débat, qui, malgré la qualité des controversistes, n'est jamais clos ? Nous serions d'ailleurs portés à considérer comme hors de question, sans un véritable intérêt, le point de vue des qualités qu'on est convenu d'exiger d'elle et qui ne sont certes pas sans utilité, encore que les théoriciens aient un penchant à s'en exagérer l'importance. Ainsi, quand ils condamnent systématiquement les adjectifs et les adverbes. Il leur semble que cette sorte de mots affaiblit la valeur du poème en lui donnant un certain air de banalité, en paraissant arriver au bout du vers avec trop de facilité. Ici encore la discussion porte souvent à faux. Il dépend uniquement des auteurs auxquels on ne saurait imposer de règles à priori, car ils sont (nous ne nous lasserons pas de le répéter), leurs propres règles; ils n'ont de limites et de principes que ceux révélés et fixés par leur génie personnel. On n'exige d'eux que d'avoir du talent et de l'exercer. Chez un écrivain sans valeur, sans originalité, les rimes les plus rares, qu'il les puise dans une mémoire richement mais mécaniquement meublée, ou dans un dictionnaire commode, seront ternes, insignifiantes, et même

parfois déplaisantes, par ce qu'elles auront de visiblement recherché, et d'autant plus qu'elles dépasseront plus sensiblement le niveau du sujet. Au contraire, chez les grands poètes, les rimes que des critiques sévères se croiront autorisés à condamner en s'appuyant sur les articles d'un « code poétique », ne choquent pas le lecteur, même cultivé, mais sans parti-pris, dont l'attention se concentre sur leur pensée, coïncide avec leur inspiration, se porte au niveau de leur génie. Il nous serait facile d'en fournir des preuves abondantes. Nous nous bornerons à un auteur contemporain justement célèbre, que nous citerons souvent, à qui l'on ne reproche ni l'abondance ni la facilité, qui ressent jusqu'à l'obsession l'horreur du commun, du déjà vu, du tout fait, et dont on devine sans peine qu'il s'agit de Paul Valéry.

Dans « *Les Fragments du Narcisse* », à cause de l'idée une et multipliée, se différenciant sans cesse d'un vers à l'autre, et qui inspire sans arrêt le poète, le rôle de ces mots qu'on voudrait bannir systématiquement comme rimes est indispensable. Comment s'en passer dans ce poème où il est question de mirages, d'apparences, de ces formes insaisissables et instables que les miroirs de l'onde, de nos sens ou de notre pensée, reflètent aux yeux qui les contemplent dans ces paysages dédoublés dont les images se correspondent, se répètent comme des échos ? Les verbes expriment l'action ou l'état ; les substantifs, les objets et les êtres. Mais les nuances qui s'y ajoutent et qui, pour chacun des moments où se fixe sur eux l'attention du peintre-écrivain, constituent l'essentiel de l'être, de l'objet, de l'état ou de l'acte, comment les rendre sans recourir aux termes qui les expriment : adverbess et adjectifs ? Dans « *Narcisse* », l'état s'efface dans le changement ; la qualité des choses se fond dans la mobilité du devenir ; les sensations d'une conscience en perpétuelle transformation jusque sous ses regards conspirent, avec la fluidité du réel, pour composer du monde

extérieur une représentation où il devient insaisissable, intraduisible. Or, c'est cet intraduisible parce qu'insaisissable, ce fluctuant, cet imprécis, ce flou qui, même pour les yeux les plus observateurs et les plus fixes, se plaquent sur les perceptions, que M. Paul Valéry s'ingénie voluptueusement à exprimer le plus exactement quand précisément c'est le plus inexprimable.

Nul poème ne saurait mieux que ces « *Fragments du Narcisse* » nous permettre d'éclaircir ces difficultés, de préciser le rôle que remplit indispensablement la rime dans le vers pensé, et d'illustrer nos remarques relatives aux rimes riches et aux rimes plates, ainsi que l'exclusion selon nous arbitraire de certains mots. Il renferme 316 vers dont 61 sont terminés par un adjectif, 21 par un participe employé adjectivement, et 2 seulement par un adverbe. Nous nous gardons bien d'accorder à ces proportions numériques une signification absolue. Nous y cherchons des indications, des suggestions, qu'ensuite nous devons vérifier et interpréter par un commentaire direct du poème. Le « *Fragment du Narcisse* » est incontestablement un chef-d'œuvre où s'unissent parfaitement d'une part l'inspiration, les hardiesses de l'idée, toutes les souplesses d'une perception qui modèle les images objectives des choses au gré d'une pensée intérieure, et d'autre part une science de la versification, une maîtrise du métier, qui transparaissent jusque dans la rayonnante simplicité et la fluidité de ces vers.

Or, d'un examen attentif de ceux terminés par des adjectifs ou par des participes employés adjectivement, il se dégage les observations suivantes.

D'abord, sur les 82 adjectifs ou participes, 32 seulement se suivent et riment ensemble, les 50 autres riment avec d'autres sortes de mots.

Ensuite, ces adjectifs ne sont pas choisis parmi les plus rares, les plus inattendus, ceux qui viennent sous la plume de l'écrivain à titre d'exception, par suite de hasards heureux ou de recherches particulières.

Il suffit, pour expliquer leur présence, de recourir à la logique de l'idée, jouant avec le mouvement continu de la parole qui obéit docilement à celui de la pensée : curieuse, mystérieuse (5 et 6); — hantées, enchantées (25 et 26); — comblées, accablées (50 et 51); — lumineuses, vertigineuses (69 et 70); — vagabonde, profonde (98 et 99); — nu, inconnu (134 et 135); — présente, complaisante (148 et 149); — descendus, perdus (166 et 167); — solennelle, éternelle (168 et 169); — précieuse, mystérieuse (176 et 177); — enchantée, contentée (190 et 191); — tissus, conçus (195 et 196); — heureuse, furieuse (238 et 239); sainte, ceinte (246 et 247); — semblable, inviolable (258 et 259); — suprêmes, mêmes (313 et 314). Ni banalité, ni excentricité. Ces épithètes appartiennent au vocabulaire que tout lecteur cultivé ou non possède et comprend immédiatement. Aucune ambiguïté, dans le sens qu'il convient de leur donner à la place où ils se trouvent; les difficultés d'interprétation qu'ils comporteraient ne tiendraient pas à eux-mêmes, à leur contenu, à leur propre valeur, mais à la phrase ou plutôt à l'ensemble du poème.

Enfin et surtout, de toutes ces rimes, on peut dire qu'elles sont irremplaçables. Celles qu'on pourrait avoir la tentation d'y substituer ne vaudraient pas mieux qu'elles, ou au contraire satisfaisaient moins. C'est un des critères qui rend à cet égard le jugement sûr et incontestable. Les mauvais vers sont ceux qui ne remplissent pas totalement leur durée. Soit insuffisance de l'idée, soit ralentissement ou précipitation ou défaut de mesure, d'adaptation dans l'élan, soit imperfection de l'image, soit même une sorte de hiatus se produisant en un point de leur mouvement, ils laissent s'installer dans leur incomplète continuité un vide qu'il faut combler, et c'est alors qu'intervient si fâcheusement l'adjectif ou l'adverbe ou d'ailleurs n'importe quel mot superficiellement nécessaire, mais que la vie interne du poème, son développement essentiel, n'appelait pas. Revenons aux « *Fragments du Narcisse* ».

Le thème de ce poème, qu'on peut qualifier de symbolique, quoique, par sa forme (du début à la fin rien que des alexandrins) il soit impeccablement classique, est *l'illusion*. L'illusion qui est aussi étendue que le monde et reçoit obligatoirement un rôle à jouer partout où l'homme a quelque chose à voir, à comprendre, à faire, dont les modalités sont aussi multiples et diverses que les individus, que la nature, que les circonstances, mais qui ne s'exprime nulle part aussi profondément ni fortement que dans le personnage à la fois mythique et réel de Narcisse. La dualité tendant vers l'unité; l'un se dédoublant pour que le sujet s'oppose à son objet et, par cette opposition, prenne de lui-même une conscience alternativement plus vive et plus confuse; le moi ayant besoin du non-moi, mais tantôt l'objectivant, tantôt l'absorbant, dans une expansion de l'être qui se charme et se fuit, se perd dans les choses et s'en dégage, qui créerait un univers pour s'y refléter et ensuite lutterait perpétuellement contre son image où il rencontre sa limite, où il se regrette, se désire, et se complaît par un amour de soi-même qui est indispensable à sa vie. Et le Narcissisme, c'est encore bien autre chose, nous y reviendrons dans un chapitre spécial.

Or, chacun des vers de cet admirable poème, quelle que soit l'espèce des mots qui le terminent, vaut par sa plénitude. Nous voulons dire que par son contenu, par l'amplitude de l'idée qu'il exprime, par la parfaite adéquation du verbe à la pensée, par tout ce que condense ce raccourci de douze syllabes qui, malgré les strictes limites tracées par la règle, par la tradition, s'allonge au delà par une dilatation de toutes ses puissances, il est pleinement ce que l'esprit conçoit qu'il pouvait et devait être. Ainsi s'explique la valeur de ces rimes-adjectifs ou participes qui, replacées dans une phrase ou dans un poème ordinaire, seraient sans force, sans signification, sans relief.

Analysons quelques exemples, laissant au lecteur

le soin de se livrer au même exercice sur d'autres :

- 1° « *Mais, pour désaltérer cette amour curieuse,
« Je ne troublerai pas l'onde mystérieuse.* »

Curiosité appelle logiquement mystère, surtout lorsqu'elle est profonde, car, si elle peut être attirée par les phénomènes insignifiants ou superficiels, elle n'est vraiment excitée, entretenue, exaltée que par le sens véritable du réel, par ce qu'il paraît pouvoir livrer de révélations sur la vie et sur le monde. Narcisse est poussé par une soif de savoir dont les origines sont lointaines, enracinées dans son devenir personnel par la succession des siècles et la solidité des générations. Cette soif

« *...qui vient (l') abattre au bord même des eaux* » l'y pousse par un besoin insatiable, tumultueux et pressant d'y « *désaltérer cette amour curieuse.* »

Mais s'il s'y abandonne, s'il se penche pour boire sur ces eaux, il en détruira la limpidité, le lisse, le repos et perdra ce qu'elles lui offrent dans le calme : le miroir qu'il cherche de lui-même.

« *Je ne troublerai pas l'onde mystérieuse* » (p. 133).
2° Et cette strophe splendide, qu'on ne se lasse pas de relire, qui mérite qu'on l'approfondisse, qui offre un exemple de cette fécondité propre au verbe dont l'inspiration est une pensée puisée aux sources mêmes de l'être, quand la conscience penchée sur la vie qu'elle reflète la devine, en des instants de soudaines et définitives, quoique relatives encore, révélations :

« *Vous attendiez peut-être un visage sans pleurs,
« Vous, calmes, vous toujours de feuilles et de fleurs,
« Et de l'incorrupible altitude hantées,
« O nymphes !... Mais docile aux pentes enchantées,
« Qui me firent vers vous d'invincibles chemins,
« Souffrez ce beau reflet des désordres humains.* »
(p. 134).

L'exactitude, la force et la convenance des adjectifs « hantées », « enchantées » et « humains » se

manifestent assez clairement sans qu'il soit nécessaire d'y insister. Mais ces adjectifs qui donnent la rime ne sont pas les seuls qui soient expressifs, appropriés au contexte, voulus par la puissance suggestive de l'idée, et appelés par le mouvement du rythme en ce point précis du poème; mais encore ceux employés à l'intérieur de chaque vers. Dans la strophe que nous venons de citer : « calme » — « incorruptible » — « docile » — « invincible » et « beau » n'ont pas moins de valeur que « hantées » — « enchantées » — « humains ». Concluons que de ce point de vue, le problème de la rime n'existe pas. A quelque catégorie de mots qu'elle soit prise, en effet, elle vaut exactement ce que vaut l'écrivain.

Mais il est un autre point de vue d'où les réformes apparaissent plus hardies, plus tenaces, et, par leur persistance, par leur retour, sembleraient témoigner d'une certaine opportunité. C'est celui où se placent les écoles qui veulent supprimer la rime, tout simplement.

*
**

De tels essais de poésie nouvelle, dont la commune tendance est de la régénérer en la libérant de toutes les inutiles contraintes extérieures, nous nous garderons bien de les considérer dans les produits inférieurs qu'elle engendre trop souvent. Toute initiative originale, fût-elle le plus nécessaire, le plus viable et féconde, a ses imitateurs maladroits, ses imposteurs audacieux, ses caricaturistes inconscients, ses mauvais serviteurs, qui pour la défendre ou l'exploiter sans mesure, sans une suffisante préparation préalable, en ne lui accordant pour collaboration que des efforts incomplets, d'autant plus bruyants et exigeants que moins capables de résultats, la compromettent et en définitive la ruinent. Que des jeunes gens impatients de gloire, indigents en ressources et en facultés, avares de travail, poussés à monnayer le langage des livres sur les marchés littéraires, avec autant de promptitude

qu'ils manieraient sur les pistes du profit et de la jouissance leurs volants, fabriquent des vers qui n'auraient même pas droit de cité dans le monde de la prose honnête, respectueuse de l'art et de la pensée, cela n'a d'importance que pour les éditeurs, rares d'ailleurs, qui sont assez aveugles pour chercher d'éphémères et dangereux et dégradants bénéfices dans de si pauvres publications, et que pour des lecteurs assez mal avertis pour confondre avec la littérature ces produits qui n'en sont que de vulgaires et ridicules prostitutions. Engageons donc la discussion sur son véritable terrain. Mais tout d'abord une remarque.

Les reproches qu'on fait généralement à la rime s'inspirent du même état d'esprit, invoquent les mêmes raisons, proviennent du même besoin de liberté que ceux qu'on adresse aux rythmes traditionnels, aux vers réguliers. Il s'agit de faire tomber des chaînes, de secouer un joug. D'une part, au seuil de la production, il semble que l'inspiration répugne à s'enfermer dans des cadres constitués d'avance, à se limiter, non pas à la manière dont les dessins le sont sur des canevas encore vides, mais dans des formes déjà déterminées, une fois pour toutes disposées par de tyranniques habitudes et d'indiscutables traditions. D'autre part, en présence de poèmes déjà composés, achevés, même irréprochablement exécutés et réussis, on aurait le sentiment qu'ils n'ont pas atteint le degré de perfection qui se trouvait en germe dans le souffle qui les fit naître et présida à leur développement. Or, pas plus dans ce domaine de l'activité poétique que dans tous les autres, nous ne croyons à l'incompatibilité du génie et de la nécessité. Les chefs-d'œuvre de l'art, autant que ceux de la nature et de la vie, se passent d'une liberté qui ne serait qu'un champ ouvert au caprice, aux fantaisies désordonnées, à l'arbitraire. Partout l'obstacle se dresse en face de tout élan capable d'inventer. Le réel n'est pas seulement ce qui existant veut se maintenir et défend son droit de durer; il est aussi la

matière (l'*ύλη* des Grecs) dont aucune pensée ne peut se passer si elle veut se définir, se concrétiser, se modeler et présenter d'elle des formes qui en seront les dépositaires et où elle continuera d'être féconde indéfiniment. Loin donc d'éliminer à priori ce qui lui résiste, tout effort sain, viable, qui se sent nécessaire et se veut fertile, doit l'appeler, le rechercher, et le respecter.

La rime a, pour premier office, de « battre la mesure », de marquer le rythme par quoi le poème capte progressivement l'attention du lecteur. On a souvent comparé et fort justement l'écrivain et l'hypnotiseur. Inconsciemment sans doute, mais quand même, par la pratique de plus en plus réfléchie et savante d'un procédé technique répondant excellemment au but qu'il poursuit, l'artiste doit d'abord endormir la conscience de son public, qu'il en soit près ou éloigné, qu'il l'aperçoive comme une présence encore hypothétique ou comme une assistance déjà réelle. Toute personne résiste à la moindre influence nouvelle, sauf lorsque d'avance elle s'y abandonne, ainsi qu'il arrive dans la mode. Elle cède à l'imitation, si elle est dans un état de passivité; mais à peine se juge-t-elle menacée d'une action susceptible d'entamer son individualité qu'elle réagit, se cabre et se ferme, se renforçant dans ce brusque repliement sur soi. L'hypnotiseur refoule les défiances de son sujet, l'amène progressivement, puis brutalement, à un état de « vide », qui est l'effet d'un renoncement à ce qui le constituait et ensuite peut lui opposer sans obstacle sa volonté; ainsi fait l'artiste. La preuve en est dans les résistances de parti-pris que le partisan d'une école ou le disciple d'un maître oppose à tout ce qui relève d'une autre école et d'un autre maître.

Parmi tous les arts et surtout à notre époque, la poésie est celui qui a le plus besoin de recourir à ce genre de fascination. Il y eut des temps où nombreux étaient les lecteurs qui, par goût, même quand c'était par nécessité, préféraient vivre en imagina-

tion, et guidés par un auteur de leur choix, les joies ou les tristesses de l'amour, à les éprouver réellement. Aujourd'hui, la lecture est trop lente. Quel que soit le talent de l'auteur, si intense que soit le tableau de la vie qu'il donne dans ses livres, elle paraît vous arracher au réel, suspendre l'élan toujours impatiemment tendu vers l'action, et dissoudre vos énergies, volatiliser vos minutes dans des abstractions. A plus forte raison en est-il ainsi quand le livre est un recueil de poèmes dont l'on sait généralement que, sauf de rares exceptions, ils ne s'achètent pas, que leur valeur n'est pas monnayable sur les communs marchés. Il flotte autour d'eux une atmosphère où la défiance, l'indifférence, l'hostilité, le mépris ou la compassion qu'on laisse tomber sur les efforts inutiles leur composent un discrédit dont il leur est difficile de se défendre. Il faut donc plus que jamais au poète une puissance de suggestion par quoi il réussit à surmonter ces résistances systématiques d'un public coalisé contre lui et dont il ne peut se passer, en le fascinant irrésistiblement.

Ajoutons enfin que le poète a encore et surtout besoin de se fasciner lui-même. La rime est l'instrument de cette fascination. La monotonie des sons qu'on lui reproche est précisément l'un des aspects, l'un des moments, l'un des effets ou l'une des conditions de cette phase de sommeil qui précède obligatoirement l'éblouissement produit ensuite par une profonde et surprenante intuition. Voyez comment la nature exerce sur nous sa séduction, en jouant simultanément au moins de deux moyens d'influence : d'un côté elle accroche notre attention par de l'inattendu, grâce à quoi nous sommes arrêtés devant elle et dans l'attente d'une émotion imprévue; d'un autre côté elle nous enveloppe comme d'un voile d'impressions déjà connues; elle nous berce par des harmonies de couleurs, de sons et de parfums, et même par la régularité de certains bruits qui, divers en soi comme le vent, comme le grondement de la mer..., par leur constante répétition obtiennent l'ef-

fet sur nous qu'aurait la fréquence de sensations pareilles et homogènes.

La preuve que la rime est indispensable aux vers, c'est que toute prose se plaît à imiter cette cadence bien spéciale qu'un poème doit à la rime, c'est-à-dire à sembler poétique. J'imagine un Bossuet en train de prononcer une Oraison Funèbre, ou encore un Chateaubriand se relisant une page de ses « Mémoires d'Outre-Tombe », ou un Flaubert même dont le style paraît froid et impersonnel à des lecteurs mal avertis, je me les représente interprétant leurs propres paroles, les chantant, les modelant de manière à y sculpter lisiblement les richesses, la force et les nuances de leur pensée, en d'autres termes scandant leur prose de telle sorte que, sauf la rime, elle affectait le ton, le mouvement, les airs de la poésie.

Qu'on réalise cette expérience fort simple : d'un côté choisir un poème où se trouve réunies au plus haut degré la puissance de l'idée, les suggestions de l'image et des sons et la fascination du rythme ; puis substituer à l'une des deux rimes-sœurs un synonyme auquel on ne demanderait rien d'autre que d'être juste ; lire le chef-d'œuvre ainsi travesti, et l'on sera surpris de dire finement, éloquentement, musicalement, un fragment de prose comme on en trouve chez les prosateurs de qualité. — Inversement, extraire un passage de Chateaubriand, d'Anatole France, de Barrès, d'un orateur profane ou sacré, d'un penseur même comme Pascal, scinder les phrases de manière à séparer et relier simultanément ses propositions, puis substituer au mot qui termine chacune des parties constitutives de ce discours un synonyme rimant avec celui qui terminera l'une des propositions suivantes ; enfin, oubliant cette transformation, déclamer cet extrait dans la même attitude, le même état d'esprit, et avec autant d'art qu'on le fait dans le cas de la poésie, et l'on se donnera parfaitement l'illusion de lire un poème². Mais,

(2) Dans une étude remarquable sur Proust, M. Pierre Abraham,

objectera-t-on, puisqu'une si faible modification apportée à la structure externe du vers, suffit à métamorphoser la poésie en prose et la prose en poésie, n'est-ce pas la preuve que la rime n'y joue qu'un rôle accessoire qui peut disparaître au gré de l'auteur ? C'est ce que pensent de bonne foi et soutiennent ardemment certains écrivains et certaines écoles. Nous ne croyons pas qu'ils aient raison. Au surplus ne subissent-ils pas les effets de cette invasion de la littérature par un trop grand nombre de poètes étrangers à l'esprit, au chant, à la musique de la langue française, et qui, possédant parfois à fond notre vocabulaire (et il y suffit d'une bonne mémoire), notre syntaxe (et il y suffit de la patience et du travail), entretiennent en eux et autour d'eux, grâce à cette conscience subjective et rayonnante de leur exceptionnelle érudition, l'illusion qu'ils en manient parfaitement les finesses, qu'ils en exploitent toutes les ressources, et qu'ils en possèdent le génie ? Il doit arriver souvent que les sens, particulièrement l'ouïe, soient atrophiés dans cette atmosphère trouble, trop bruyante et trop complexe, où les mots ne rendent plus exactement leur son, où les propositions les plus simples accueillent de criantes incorrections, où les phrases aliènent leurs principes naturels. Mais, dans la plupart des cas, les réformes ne sont légitimes qu'après coup, une fois le résultat accompli, à savoir un bouleversement des habitudes, des règles, une désorganisation des systèmes établis, une démolition

découvrant les conditions à remplir pour goûter une prose dont les qualités ni les charmes ne sont pas évidents au premier abord, explique finement qu'en général on reste extérieur, étranger à ce qu'on lit. Au contraire, il faut par une longue et continue familiarité avec l'auteur participer à la vie qui créa le chef-d'œuvre dont l'on veut goûter, à condition de les faire ressortir, de les comprendre et de s'en émouvoir, les originales qualités. « Si, » dit-il, les pages denses de Proust m'apparaissaient à ce point « dépourvues de résonance directe, n'était-ce pas faute d'avoir » pris le temps de les sonoriser, elles aussi, comme des feuillets « de partition ? » Autrement dit, ce n'est pas l'ensemble d'un poème ni sa forme extérieure qui lui donnent sa pleine et véritable valeur, mais la résonance que l'on accorde à chacune de ses propositions, à chacun de ses mots, et même de sa ponctuation.

Pierre Abraham. — *Proust*, p. 8. Editions Rieder.

des cadres non en vertu de théories réfléchies, mais par la poussée et l'explosion d'un tempérament réfractaire à toute discipline³. Quoi qu'il en soit, pour se convaincre des différences essentielles qui séparent la prose même rythmée de la poésie, qu'on lise la traduction, même excellente, d'un chef-d'œuvre

(3) « Certains artistes, écrit M. Delacroix, ne peuvent ou ne veulent assujettir leur rythme intérieur à des rythmes préétablis. Ils prétendent rejeter tous les codes fondés sur les habitudes de l'oreille et de l'esprit, s'affranchir de toute formule, couper le langage à la mesure de l'émotion seule, dessiner des fragments musicaux sur le modèle de leurs idées attachées, sans égard à des lois fixes de quantité, de nombre, de timbre ou d'accentuation ». (Delacroix. — *Psychologie de l'Art*, p. 392). A ces causes de déformation et de corruption du goût poétique, ajoutons sans nous y attarder, les extravagantes suggestions de l'émotion chez l'auteur (comme chez le vulgaire) qui, loin de vouloir la dominer, s'y abandonne au contraire et la cultive frénétiquement. Elle y affecte inévitablement des caractères morbides : « Il y a dans le surréalisme des formes inférieures de glossolie : un effort pour le langage et contre le langage, un effort pour exprimer l'ineffable, la confusion sans parole, l'effusion mystique. D'où la griserie des sons étranges ou la confection élémentaire d'un pseudo langage, rythmés par les larges coupes du sentiment, le tout dans un état d'excitation, d'enthousiasme, d'extatisme et de vertige qui abolit toute censure et élève au rang de réalité souveraine la parole libérée... Le sujet vise une formule esthétique, non point par intention d'art, certes, mais pour satisfaire à l'exigence à laquelle il obéit ». A combien de prétendus poèmes, qui s'autorisent de la liberté du génie, s'appliqueraient ces lignes !

Mais « si la poésie est dyonisienne par ses origines, (ajoute l'auteur) elle est apollinienne dès qu'elle est poésie. L'exubérance qui fait irruption dans les mots, la violence de l'élan ne créent de rythme qu'à travers le prisme d'une intelligence ordonnatrice ».

(Delacroix. — *Psychologie de l'Art*, pp. 386 et 389).

Dans un sens opposé, n'y aurait-il pas une autre cause de l'orientation de certains poètes vers le vers libre ? Comme nous le verrons (IV^e partie, ch. V. Le rythme intérieur et le rythme universel), le rythme est d'autant plus essentiel à la création poétique qu'il est inhérent à la vie ; il accompagne, soit comme principe, soit comme effet, le progrès, l'expansion de l'âme vers des niveaux successifs où elle participe de plus en plus intimement à la vie universelle. Mais que « la force de tension » se relâche, sans rebondir et se recréer et se dépasser, comme il arrive normalement chez les sujets sains, le rythme alors deviendra mécanique ; la cadence quoique paraissant exprimer des faits psychiques sera toute physique ; et, à la limite, ce ne seront plus que « des mouvements stéréotypés se répétant suivant un rythme « plus ou moins régulier et monotone (et) qui constituent toute l'activité motrice de quelques idiots ». (Voir Anthéaume et Drouard. — *Poésie et folie*. Paris 1908. Cité par Marcel Jousse dans *le Style Oral*, p. 19). Autrement dit, la régularité du rythme aggravée par le jeu des rimes, peut faire glisser la conscience et même les facultés créatrices de l'esprit dans le mécanisme inconscient. Le vers libre ne répondrait-il pas chez des écrivains dignes de ce nom à un réveil de l'attention et ne serait-il pas un retour à la liberté ?

écrit par un génial poète dans une langue étrangère : une page d'un Dante, d'un Goethe, d'un Byron, d'un Mickiewicz, d'un Rabindranath-Tagore, ou de Mistral, n'est-ce pas une souffrance que d'y deviner, au delà de cette expression magnifique, mais tout de même banalisée, et sans pouvoir les goûter à leur source, les splendeurs et les richesses du texte original ⁴.

Répétons-le : aucun art ne se suffit; aucun artiste ne saurait se désintéresser des réactions du milieu à ses productions, puisque, sans cette collaboration de l'auteur avec son public, son activité créatrice per-

(4) Pour mieux nous en rendre compte, citons l'un des merveilleux *sonnets* que Rainer-Maria-Rilke a dédiés à Orphée. Parce qu'il est traduit, il ne contient pas, en français, de rimes. Parce qu'il est un poème, on va à la ligne après chaque fin de vers; parce que c'est un poème à forme fixe, il se compose de quatre strophes $4+4+3+3=14$. Qu'on le dispose autrement et, en le lisant, rien ne permettra ni à l'oreille, ni à la vue, ni à l'esprit, de le distinguer d'un passage de prose poétique.

« Seul qui éleva sa lyre au milieu des ombres, peut, en présentant, rendre l'hommage infini. Seul qui avec les morts a mangé du pavot, du leur, n'égara pas même le son le plus léger. Le mirage dans l'étang a beau parfois se troubler; connais l'image. Dans l'empire double, les voix se font tendres et éternelles. » (Petite Stèle pour Rainer-Maria-Rilke par Betz, p. 63).

Il serait encore plus évident si nous choissions, du même auteur, un poème dont les vers soient les plus longs.

« Devance tous les adieux, comme s'ils étaient derrière toi, ainsi que l'hiver qui, justement, s'éloigne. Car, parmi les hivers, il en est un si long qu'en hivernant ton cœur aura surmonté tout.

Sois toujours mort en Eurydice; en chantant de plus en plus, monte, remonte en célébrant dans le rapport pur. Ici, parmi ceux qui s'en vont, sois, dans l'empire des fuites, sois un verre qui vibre et dans son chant déjà s'est brisé.

Sois, et connais en même temps la condition du non-être, l'infinie profondeur de ta vibration intime : c'est qu'en une seule fois tu l'accomplisses toute. Aux réserves dépensées, et aux courantes, aux muettes réserves de la nature, à ses sommes ineffables, ajoute-toi en jubilant et détruis le nombre. »

(Petite Stèle pour Rainer-Maria-Rilke par Betz, p. 72).

Surtout dans le second de ces poèmes, le souffle poétique est manifeste; et il tient non seulement à la puissance, à la profondeur de l'idée, mais au balancement, au rythme des phrases et des mots qui sont par le traducteur voulus certainement et cherchés. D'autant plus est-il vrai qu'il y manque autre chose, au moins une condition pour que cette prose devienne de la poésie. Et ce n'est pas en vertu d'une habitude enracinée et contrariée, mais conformément à la nature et aux lois essentielles à ce genre littéraire. En somme, ce qui permet au titre de poème de produire une confusion, c'est la disposition typographique, c'est que l'on conserve les apparences de la poésie traditionnelle. Dès que l'on adopte, au contraire, la forme extérieure de la prose, le titre de poésie n'agit plus; tout le temps qu'on lit, on a l'impression d'avoir affaire à un prosateur.

draît de sa raison d'être et finirait par se tarir. Il faut qu'il y ait des auditeurs, des spectateurs et des lecteurs attendant et désirant un tableau, une sonate, un poème, pour que quelque part, obéissant simultanément à une poussée interne et à des appels venus du dehors, un homme, possédé par une commune illusion, peigne, compose, écrive, et, fût-ce dans la solitude du désert, continue malgré le silence autour de ses premières œuvres à peindre, à composer et à écrire.

Toute suggestion exige de certaines conditions. La poésie ne peut se passer d'un côté d'une foule d'autant plus influencée et charmée par son langage spécial qu'elle se sait incapable de s'en servir; de l'autre d'un auteur qui au contraire le manie avec une virtuosité d'autant plus surprenante et merveilleuse qu'il est, lui aussi, le jouet inconscient et consentant de son propre enthousiasme, de sa foi dans son talent et dans l'utilité opportune de son travail. La rime est l'un des facteurs essentiels de cette suggestion collective et de cette auto-fascination.

En ce qui concerne le premier point de vue, les vers se chantent plutôt qu'ils ne se déclament⁵. Ils se laissent apprendre et réciter par cœur et sont communicables mieux que la prose. Ils bénéficient de cette multiplication de la force, de la beauté que réalise toute diffusion des émotions. De notre temps nous sommes moins sensibles à cet avantage qu'on ne le fut par le passé, et nous en avons donné quelques raisons : la vie collective ne se prête qu'imparfaitement à ces manifestations artistiques où le poète engendrait dans son public des états d'âme se répercutant de conscience en conscience, y pro-

(5) Dans l'étude que nous avons citée de M. Pierre Abraham, nous avons retenu le terme si expressif de « sonoriser ». Il dit qu'il faut « nouer » dans un « réseau de réflexes » « la vue et l'ouïe intérieure »¹. C'est bien cela : chanter, sonoriser les vers. Car si l'on peut soutenir cette idée relativement aux phrases lourdes, lentes, rocailleuses et quand même harmonieuses de Proust, à plus forte raison est-ce vrai de tout poème, la pensée y étant plus qu'ailleurs inséparable du son.

(1) Abraham. — *Proust*, p. 8.

pageant les échos uniformes et diversifiés de ses rythmes réguliers qui se prolongeaient en souvenirs, en désirs, en retentissements nostalgiques. Il faut penser aux époques contemporaines d'Homère, à celles plus près de nous des bardes, des troubadours, pour se représenter la puissance de rayonnement, le genre de magnétisme que possède en soi la poésie. Les auditions musicales dans les grandes salles dont disposent aujourd'hui les compositeurs et les solistes célèbres permettent aussi de s'en faire une idée approximative; enfin, les représentations de pièces écrites en vers. Mais combien, en général, elles sont timides ! Comme la poésie s'y fait modeste et humble ! Ne semble-t-il pas que tout le monde y conspire à dissimuler le rythme, le retour des mêmes sons, la flamme qui l'inspire, que l'on fasse (auteurs et acteurs) autant d'efforts pour la travestir en prose qu'on devrait en faire pour, au contraire, accentuer et exalter ses propres vertus ?

Quant au second point de vue, nous disions que tout artiste, et entre tous le poète, doit se suggestionner lui-même pour se maintenir dans cette situation anormale d'un individu qui parmi ses semblables est seul à parler une sorte de langage dont il connaît la propriété de magnétiser les foules, mais dont il éprouve celle de l'en isoler. Une singularité ne se fixe dans un personnage qu'à la condition de s'accrocher à lui, à ses tendances, à ses sentiments, à ses finalités essentiels. Elle est l'un de ses traits à venir; elle représente à l'avance l'une de ses formes qu'elle dessine et réalise déjà par son évolution. Si elle restait en marge de ce travail de synthèse qui s'accomplit en lui tout le long de son devenir, où l'un devient le multiple et le multiple aspire à se consolider dans l'un, elle ne tarderait pas à disparaître. Le langage poétique est ce par quoi le poète se singularise et se reconnaît. Nous avons dit et nous tâcherons de prouver que le principe fondamental, la source créatrice où se régénère le génie poétique, c'est la pensée. Mais la pensée ne se suffit

pas à elle-même. Pour se révéler et s'extérioriser, elle nécessite des moyens d'invention et d'expression. Elle n'est poésie que par le rythme et la rime⁶ qui, l'un et l'autre, ne servent pas seulement à traduire une idée, à exprimer une émotion, à peindre un paysage déjà donnés, mais encore à inventer. Pour chaque personnalité, le langage est l'un des traits caractéristiques de sa physionomie. On peut dire de sa conscience autant que de son intelligence qu'elle se dissoudrait dans le vague, dans le flottant, dans l'indéterminé si des phrases, des mots, des rythmes ne s'offraient à elle dans le même temps où elle éprouve des états d'âme qui s'en emparent, s'y précisent, s'y sculptent en définitive une façon de visage. Elle se reflète dans ses manières de parler et d'écrire comme dans un miroir d'un autre genre elle reproduit les traits de son corps dont l'image ensuite sert de support sensible à son invisible identité personnelle. C'est pourquoi d'ailleurs, ainsi que l'écrivain et l'artiste, un homme d'Etat, un magistrat, un capitaine, un conteur, un causeur

(6) Prévenons une objection qu'on ne manquera pas de nous faire. Quand nous soutenons que la rime est un des éléments indispensables du rythme poétique et celui qui réussit le mieux à produire sur les lecteurs cet état de fascination où la conscience glisse dans une sorte de sommeil qui la rend capable de s'éveiller à de nouvelles sensations et idées, à des désirs inattendus, nous sommes loin d'oublier qu'elle n'existe pas dans tous les langages poétiques.

Notre thèse a donc un double sens, une double portée. D'une part elle vaut pour la Poésie Française en ce que la mentalité collective, en France, les habitudes contractées par les sens, les formes que revêtent comme d'avance les émotions dans leurs expressions spontanées et familières, l'accord intime entre le rythme de la vie intérieure et celui du langage, impliquent dans le vers la *fonction* de la rime (c'est intentionnellement que nous soulignons le premier mot, non le second).

D'autre part, dans toute civilisation, nous pensons que la langue poétique fait partie des mœurs autant que les autres moyens d'expression de la pensée, et elle en a les caractères. Elle est à la fois libre et nécessaire; c'est l'homme qui s'en sert et qui la crée, mais après l'avoir reçue toute faite; il l'invente, mais dans des conditions et des limites déterminées. Il doit la faire évoluer, progresser, comme toutes choses, mais sans pouvoir s'affranchir de certaines nécessités qui dépassent et dominent le génie individuel, comme si elles faisaient intégralement partie du génie collectif.

En résumé, ailleurs qu'en France, ce que nous avons dit de la rime serait applicable à celui des éléments du langage poétique qui en remplirait essentiellement la fonction.

mondain, est porté non à diminuer, mais à renforcer, en les accentuant, les caractères distinctifs par lesquels son style se singularise pour autrui comme pour lui-même. On ne saurait tenir un rôle constamment si l'on ne se maintenait sous l'empire d'une toujours plus forte, plus irrésistible et plus objective fascination. Plus ce rôle est singulier, exceptionnel et par suite contraire au milieu dont tout (habitudes, passions, préjugés, intérêts,...) conspire à le réduire ou même l'empêcher, et plus il exige pour s'exercer et s'imposer une attention continuelle de la part de « l'acteur » qui l'a conçu et veut le remplir; car c'est par l'effet d'une idée, d'un dessein fixes qu'il s'y ramène dès qu'on l'en détourne, qu'il s'y complait dès qu'on l'en laisserait, qu'il en renforce le sens et l'attirait en lui dès qu'il serait sur le point d'en douter.

Or, la rime est ce qui soutient le poète dans le rôle qu'il joue solitairement au sein d'une société qui voudrait l'ignorer, qui le paralyserait par cette systématique indifférence, et qui ne l'accepte en définitive que contrainte par lui, suivant des finalités secrètes que son triomphe sert, encourage et fait surgir de l'ombre où elles étaient refoulées par des buts utilitaires. C'est celui des signes qui excelle le mieux à lui rappeler ce qu'il est, le symbole le plus clair de sa vocation, et celui des accents auxquels il reconnaît le plus clairement sa voix intérieure qu'il doit entendre à l'état pur pour se redonner sans cesse à sa mission. Tout inspiré transcende le réel, s'enivre sur les hauteurs du rêve, de la pensée ou de l'action. Chacune de ses intuitions, pendant qu'il la reçoit et qu'il en développe le contenu virtuel, est lumineuse, chantante, elle l'éblouit par sa clarté et le berce par les rythmes de ses expressions futures. Mais, parmi les inspirés, le poète est celui dont l'inspiration parle une langue bien distincte des autres; car, d'abord, servante docile de l'idée, elle la modèle selon ses propres exigences, le fond et la forme se déterminent mutuellement. L'élément

essentiel et caractéristique entre tous de cette langue, c'est précisément la rime⁷.

Lorsqu'on s'est bien entendu sur ce point, que l'on s'est solidement établi sur ce fondement nécessaire d'une convention reposant sur une exigence naturelle, alors et alors seulement, on peut, et l'on doit même faire toutes les concessions au poète dont le talent, soit exceptionnellement, soit dans une attitude constante, s'exprime volontiers, spontanément, dans des vers non rimés. On conçoit, en effet, que chez certains d'entre eux, le sens du rythme soit si aiguë et le dynamisme de la pensée créatrice si puissant que s'en trouve amoindri et même refoulé le rôle du vocabulaire. De telle sorte que le mot comptant infiniment moins que le mouvement de la phrase, et la sonorité propre à chacun d'eux ayant sa valeur moins en lui-même que dans le système d'harmonies qu'ils composent, le besoin ne se fasse plus sentir de la répétition d'images (visuelles

(7) « La rime, comme la cadence, donne l'impression de l'unité. Mais ce n'est point sa seule vertu. Elle assure la musique du vers. Elle donne à la pensée un caractère étrange d'achèvement et de prédestination. Elle termine l'impression de nécessité et de perfection définitive par laquelle la poésie enchaîne l'attention ».

(Delacroix. — *Psychologie de l'Art*, p. 406).

M. Grammont condense tous les avantages nécessaires au rôle indispensable de la rime dans ce passage suivant de son remarquable traité de versification : « La rime est indispensable à nos vers parce que c'est elle qui en marque la fin. La structure intérieure de l'alexandrin n'est pas soumise à des règles fixes, les éléments rythmiques peuvent être constitués de manières trop variées pour que des vers sans rimes ou vers blancs ne se confondent pas bien vite avec de la prose un peu régulière. C'est ce qui explique que les tentatives faites à diverses reprises pour installer en France les vers blancs aient toujours échoué. Quant aux vers libres, ils ne sont des vers qu'à condition d'être rimés; sans rimes, il est impossible de reconnaître leur forme et de savoir à quel endroit l'on passe d'un vers à un autre; sans rimes, ils ne sont des vers que sur le papier et pour les yeux. Or les vers sont essentiellement faits pour être entendus. Leurs coupes, leur rythme, leur musique, leur rime, tout ce qui les constitue est fait en vue de l'oreille. Lire des vers seulement des yeux est un contresens. La rime avertit l'oreille qu'un groupe rythmique est complet et qu'un autre va venir; tant que la seconde rime n'a pas été entendue, l'esprit est dans l'attente; dès qu'elle a sonné à l'oreille, il se repose dans le sentiment de satisfaction qui naît de toute combinaison harmonieuse reconnue parfaite ».

(V. Maurice Grammont. — *Petit traité de versification française*, pp. 36 et 37. Librairie Colin, 103, Bd St-Germain, Paris 1932).

ou auditives) à la fin des vers. Sans doute l'imitation s'insérant régulièrement dans une diversité l'augmente. Mais il faut admettre que, chez certains auteurs, elle devienne inutile finalement, ou impossible.

C'est que la vertu de la poésie est dans le rythme et dans le timbre, dans la façon dont sont combinées les syllabes au double point de vue de leur quantité et de leur qualité; de leur durée, dirions-nous, et de leur « couleur sonore », que saisissent simultanément la vue et l'ouïe : structure des vers qui dépend d'un rythme intérieur vécu par la conscience inspirée par une idée et inondée par une émotion. Or, cette vertu, disent les adversaires de la rime, n'existe-t-elle pas dans les poèmes en prose autant que dans les poèmes en vers ? Peut-être mieux, puisque l'activité créatrice y serait moins comprimée du dehors, moins gênée par la contradiction d'une discipline extérieure, par les exigences d'un mécanisme matériel. Il faut bien leur accorder que le retour d'une même syllabe au terme de vers accouplés par une nécessaire symétrie, jouant en quelque sorte à priori, a pour effet d'y réduire la qualité à la quantité; c'est par son contenu physique, et non par ses nuances internes et purement psychiques que la rime intervient dans l'architecture poétique qui, par là, se trouve chargée de matière et mécanisée, liée physiquement à la forme extérieure ou au sens solidifié des mots⁸, alors qu'elle doit, malgré le langage et la pression de la mentalité collective, faire pas-

(8) « Essayons, dit un auteur, de nous représenter la rythmique « arithmétique agissant seule. Comment obtiendrait-on les effets « de l'hypnose qui sont le but du rythme, en se contentant de « jeter à son auditoire des gruppetti composés toujours d'un même « nombre d'unités incolores ?

(V. Coculesco. — *Essai sur les rythmes toniques du français*, p. 23. Les Presses Universitaires de France, 49, Bd St-Michel, Paris, 1925).

Et en effet; mais la rime peut être décolorée, dénuancée par l'uniformité des images qu'elle présente à la vue et à l'ouïe. Les mots, les syllabes les plus riches en soi risquent de perdre cette richesse et leur puissance de suggestion s'ils se répètent, par le fait qu'ils s'imitent, qu'ils fondent leurs qualités propres dans une superficielle identité.

ser, dans cette matérialisation inévitable de l'idée ou du sentiment, le plus de la liberté qui appartient spécifiquement à la conscience. .

Mais précisément parce que les qualités du poème dépendent surtout de son rythme intérieur, plus intimement lié au cours de la conscience qu'aux lois régissant le monde physique, jaillissant des sources de la vie profonde de l'âme plus que des besoins du corps et des exigences de ses sensations, nous ne craignons pas de conclure que les poèmes en prose ne sont tolérables que chez les plus grands, chez les vrais poètes⁹. De la part des autres, en effet, ils émanent non pas d'une activité créatrice suréminente, devenue capable, par son progrès interne vers l'affranchissement à l'égard de toutes ses contraintes extérieures, de passer à la limite et de se transcender, mais d'une impuissance trop prompte à dégénérer en licence et à fonder ses désordres, ses incohérences sur le crédit et l'autorité de la véritable liberté.

(9) M. Valéry, après Boileau a, dans une sorte de pensée pittoresque, condensé toutes les difficultés auxquelles se heurte le poète de par les règles qui, à cause de cela même, peuvent passer pour artificielles « L'oreille demande tel son, quand l'esprit de-
« mande tel mot dont le son n'est pas conforme au désir de
« l'oreille »¹. Toutefois, c'est un fait que les écrivains de génie n'en sont nullement gênés. Pourquoi ? On ne l'expliquera jamais, mais on ne pourra pas davantage nier qu'ils eussent pu s'en passer et rester au niveau de ce qu'ils ont été. En effet, il nous sera toujours impossible de savoir ce qu'auraient inventé Corneille, Racine, Chénier, Victor Hugo, Leconte de l'Isle, Baudelaire, Valéry lui-même s'ils avaient été formés dans une société différente de la leur, et avaient appris à penser, à écrire, à marcher, à chanter, à danser, dans un milieu, dans des mœurs, et une mentalité collective qui n'eussent pas comporté cette forme classique de versification, où le rythme ne se fût pas pour eux enfermé dans ces conditions déterminées d'avance, dont les règles de l'art poétique d'un Boileau ne sont que l'expression.

(1) Paul Valéry. — *Pensées*, publiées dans Commerce (et en partie dans les Nouvelles Littéraires).

II

LA FORME DES POÈMES

Le champ qui s'ouvrait à l'imagination des novateurs¹⁰ était restreint. Toutes les sortes de poèmes que l'imagination la plus fertile et la plus virtuose serait dans l'avenir capable de concevoir ne furent-elles pas réalisées déjà par tel ou tel des poètes relevant soit du génie, soit de la médiocrité ? Nul ne résiste, parmi les praticiens même les plus réputés, à la tentation de jouer avec la durée, avec le rythme, de passer de l'alexandrin au vers de deux, voire d'une syllabe, de modifier l'allure des mots, les combinaisons de sons, le ton d'une phrase en déplaçant l'accent, la césure, en unissant diversement le vide et le plein, le mouvement et l'intervalle, la parole et le silence¹¹, cela dans tous les domaines et dans toutes les sortes d'arts. Dans la musique par exemple, auteurs et exécutants s'ingénient à multiplier les difficultés d'un morceau pour que leur talent y témoigne d'une inépuisable variété de ressources, les unes relevant plutôt du mystère et de la puissance de l'inspiration, les autres du métier. De même en-

(10) Ce terme de « *novateur* » est très général. Nous comprenons par là tous les artistes qui, à tort ou à raison, se sentent, même dès leurs débuts, capables d'inventer une forme, de tracer un chemin et d'y être « chef de file ». A la manière de Baudelaire, par exemple, pour qui, comme on l'a dit exactement, le problème de « sa » création poétique se posait dans les termes suivants : « Comment faire pour ne pas être Victor Hugo, Musset ou Lamartine... » ou qui que ce soit de son temps, possédant une renommée dans le monde des lettres.

(11) Quoique moins apparent, le langage de l'écrivain de métier s'y distinguant moins que celui dont se sert le vulgaire, les mêmes initiatives se produisent dans la prose que dans les vers. On pourrait, non seulement d'un siècle à l'autre, mais chez un auteur, en examinant de près les variations de son style parallèles aux nuances de sa pensée, en « *sonorisant* » exactement ses phrases, discerner l'effort réfléchi et inconscient de l'artiste pour rompre la monotonie qu'engendre l'uniformité d'un langage tout fait, pour y insérer des formes nouvelles, des rythmes d'autant plus capables de séduire les sens et l'esprit du lecteur qu'ils sont pour lui plus inattendus.

core dans la peinture. Enfin dans la poésie¹². Certains poèmes exigent de celui qui les dit cette attention profonde, cet élan vertigineux de la pensée, ces mêmes émois de la conscience remuée dans ses couches souterraines, qui furent nécessaires aux poètes pour les rêver et les écrire. D'autres réclament une attitude semblable à celle du violoniste abordant une partition dont tout le mérite se borne à une savante recherche de la difficulté. Ainsi, du reste, sont nées de fort belles pages, d'une incontestable valeur et qui entretiennent, stimulent et portent à un plus haut niveau l'élan créateur. Il n'en est pas moins vrai que le sommet auquel doit viser le métier est celui où l'on s'en passe tout en l'utilisant, où l'on s'en sert et on le perfectionne sans y songer, où il n'a plus de sens que par l'idée créatrice. Encore une fois, dans ce domaine et surtout dans cet état d'esprit, on peut sans craindre de se tromper affirmer qu'inventer, c'est encore imiter. Celui qui veut rompre avec le passé ne fera que répéter ce passé plus ou moins travesti¹³. Aussi jugeons-nous inutile de nous attarder à des initiatives qui n'apporteraient rien de réellement nouveau. Il en est d'autres, au contraire, qui s'en distinguent en ce que, pour transformer la forme, l'effort s'y pénètre d'un besoin de régénérer le fond et, pour rajeunir la technique, pour forger des procédés encore inconnus ou mal exploités, va puiser au foyer, aux sources d'où jaillit et où s'alimente l'inspiration.

(12) N'est-ce pas cette intention qu'en observant de près leurs processus d'invention, l'on découvrirait chez les premiers impressionnistes ? La technique si particulière et inattendue de Signac en procède bien évidemment. Quant à la peinture cubiste, la réflexion, la recherche systématique et logique s'y substituent complètement à la spontanéité du métier acquis, aux entraînements des procédés tout faits.

(13) Cette tendance presque naturelle à construire le neuf en fonction du vieux, et même lorsqu'on essaie le plus hardiment d'inventer, de ne faire encore qu'imiter, très finement et avec une évidente opportunité M. Valéry la signale et l'analyse à propos de la Politique et du rôle de l'Histoire qui, impuissante à interpréter intégralement le passé, ne peut que fausser les vues inévitablement incertaines sur l'avenir.

(V. *Regards sur le monde actuel, avant-propos...*, et un peu partout dans cet ouvrage, notamment de l'Histoire, pages 63 et suivantes).

Les poètes sont partagés entre deux tendances et paraissent se classer en deux catégories suivant deux tempéraments bien différents. Tantôt ils conçoivent et rédigent à la façon dont une puissance génératrice de vie, quelles que soient les modalités de cette vie, développe les germes qu'elle renferme en elle, soit qu'elle les crée, soit qu'elle les emprunte au monde extérieur. Ils déroulent le contenu, ils accomplissent les virtualités d'une idée, comme l'esprit des mathématiciens, au cours d'une existence ou durant une suite indéfinie de générations, engendre, proposition par proposition, des vérités s'enchaînant suivant une logique dont tout l'avenir est donné, et pourrait être recondensé dans son principe initial. C'est ainsi que procède la nature, que croît un organisme, que s'étend à l'infini l'évolution de l'univers. Dans ce cas, le poème c'est *l'Illiade*, *l'Odyssée*, *l'Enéide*, les *Métamorphoses d'Ovide*, le *De Natura Rerum*, la *Chanson de Roland*, la *Légende des Siècles*, etc... Tantôt, dans un sens inverse du précédent, ils se condensent plutôt qu'ils ne se divisent et se répandent; leur attitude n'est plus celle du semeur qui, d'un geste large et se répétant, lance le grain vers tous les points de ses nombreux sillons, mais plutôt celle de la pensée ou du désir qui rassemblerait de tous ses champs et de tous ses horizons, de tous les corps, de toutes les consciences, les énergies dispersées pour les fondre dans un atome psychique dont la force contenue augmenterait sa puissance d'expansion indéfiniment. On peut considérer l'univers soit du centre, en le voyant progressivement sortir de son principe originel, se différencier et s'étendre en reculant toujours plus loin ses limites mobiles; soit de tous les points que le regard en saisit dans le firmament pour les faire converger vers leur commun foyer où leurs richesses et leurs énergies se synthétisant manifesteraient jusque dans des proportions microniennes et sous des apparences d'immobilité, une formidable tension représentative de toutes les créations possibles que le

temps actif réaliserait sur ses routes sans bornes dans l'espace et dans la durée. Dans ce second cas, nous aurions des poèmes tels que les sonnets immortels de Ronsard, de Verlaine, de Baudelaire, de Mallarmé surtout. M. Paul Valéry se meut de l'un à l'autre, éprouvant autant de jouissance dans ces deux formes extrêmes, y montrant les mêmes souplesse et liberté, enfin y remportant le même genre de succès.

A la première tendance me semblent se rattacher les essais de vers qui dépassent en durée celle de l'alexandrin; à la seconde, la tentative réduisant le plus possible les proportions du poème qui, à la limite, se ramènerait à l'expression d'une pensée, et même au delà, tendrait à ne traduire que le sentiment, que le seuil du silence. Examinons à grands traits celle-ci et ceux-là. Dès à présent, il semble bien que notre thèse soit confirmée, à savoir : si les auteurs se bornent à modifier la forme, ils n'obtiennent que des résultats relatifs, superficiels, laissant la question entière; et si, au contraire, leurs réformes ont un intérêt durable, présageant des changements réels dans la poésie, capables de lui redonner de l'élan, de lui découvrir un avenir, c'est qu'ils ont volontairement ou à leur insu, en croyant peut-être ne toucher qu'à la forme, atteint jusqu'au fond des choses, aux sources et aux conditions vitales de la création poétique.

Le vers de quatorze pieds a été non seulement recommandé et défendu par des voix éloqu coastes et autorisées, mais encore admirablement traité, même par l'un des meilleurs artistes que compte notre époque et qui jusqu'alors s'était toujours montré par goût, par éducation, par système, l'un des plus intransigeants disciples des traditions malherbiennes¹⁴. En

(14) Nous pensons à notre ami, M. Vincent Muselli, ce poète d'une fécondité discrète, mesurée et rare, mais toujours soucieux et capable d'atteindre la perfection. Après avoir été un vrai classique dans le sens large et nettement défini que l'on donne aujourd'hui à ce mot dans ses « *Travaux et Jeux* », le voici qui tente, à son tour, de se renouveler, en écrivant des poèmes régu-

soi, cette innovation est légitime, presque naturelle. On ne comprendrait pas pourquoi le sonnet, par exemple, se resserrerait sans dommages dans les limites de 10, 8, 6 pieds, et ne pourrait pas s'élargir jusqu'à celles de 14. Et en admettant que 14 vers de 14 pieds laissent parfois l'impression d'une certaine lenteur gênante, d'une lourdeur qui pèse sur le déroulement moins majestueux que traînant de la pensée, on réalise des effets intéressants, dignes d'être cultivés, en insérant habilement des vers de 14 dans le cours de poèmes composés diversement de 12, 10, 8, etc...

Mais ne voit-on pas qu'ainsi l'on répète, à peu de différences près, les hardiesses d'un La Fontaine ? Ce qui caractérise au point de vue classification l'œuvre géniale du fabuliste, c'est la souplesse, la virtuosité étourdissante de sa plume, guidée d'un côté par une pensée vigoureuse, précise, toute de

liers de 14 pieds (Voir *Nouvelle Revue Française*,... n° du 1^{er} septembre 1929).

« Nous irons tous deux, écartant l'ortie et les fougères,
Dans les jardins où pleuvent, en traits longs et fins les pleurs
De la lumière, où sont les jets d'eau danseurs, et, légères
Les hautes pelouses s'enivrant d'oiseaux et de fleurs.

Entrons, beaux Pèlerins, dans cet ermitage de gloire !
Gagnons-y notre place et faisons-nous un corps pareil
Aux choses, nous, délivrés de l'heure et de la mémoire,
Lucides dans le magnifique opium du soleil.

Nous y serons heureux comme les Anges et les Bêtes,
Sans lien, sans espoir, dont l'instant seul comble l'esprit;
Regrets, chagrins insidieux, holà, vaines tempêtes !
Notre cœur, par delà les désastres, navigue et rit.

Le jour, joyeux et parfumé, chante dans mille abeilles,
Les bassins, les gazons émus sont luisants de désir;
Le bonheur pèse ainsi qu'un sommeil lourd, et les corbeilles
Scellent la terre et l'air des rouges cachets du plaisir.

La brise vole et joue et déploie une souple soie
Caressante, le ciel brille entre les feuilles, si pur !
Liberté, Liberté ! l'universel midi flamboie,
Et cet apaisement tout rempli d'ailes et d'azur !

On remarque dans ces vers splendides que le poète ne se contente pas d'y allonger le vers dans les limites de 12 à 14 pieds, mais que par des rejets, il les porte jusqu'à 19 (1^{re} strophe, 2^e vers), à 17 (2^e strophe, 2^e vers), à 19 (5^e strophe, 1^{er} vers dont la syllabe terminale cesse d'être muette, par le fait d'être reliée à un mot qui commence par une consonne).

son époque des « idées claires », d'un autre côté par une imagination variée, mobile, voltigeante, perpétuellement attentive à ce jeu passionnant d'observations aiguillées et aiguisées par toutes les fantaisies d'une intelligence toujours aux aguets, et enfin par une oreille sensible aux moindres nuances des sons, aux moindres palpitations du rythme, écoutant et transcrivant les harmonies naturelles de la nature et artificielles de la parole, dans la même attitude frémissante que les yeux du peintre contemplent et projettent sur leur toile celles des lignes et des couleurs.

Supposons, dans l'une quelconque de ses fables irrégulières, au moment où le conteur allonge instinctivement la continuité de sa phrase pour l'adapter au sens de sa pensée et donner le sentiment exact qu'il éprouve lui-même de l'action ou du caractère qu'il se représente, supposons ajoutées deux syllabes aux douze de son alexandrin, nous aurions à peu près la même nuance de sons, le même jeu d'images auditives et visuelles, mais encore plus sensibles, plus fortement accentuées.

A l'opposé, disions-nous, une conception sinon absolument neuve, du moins originale de la poésie, dont le signe distinctif et le moyen de réalisation seraient la concentration qui devrait tendre à ce degré extrême où la parole serait sur le point de s'évanouir, où l'idée pour obtenir une expression suprême d'elle-même s'évanouirait dans le silence.

Ici, nous avons l'impression de construire sur un schème idéal un type de poème possible, pour ne pas dire réalisable, plutôt que d'en dégager la définition, le sens et la portée de chefs-d'œuvre déjà existants. On pourrait concevoir le poète adoptant une façon de s'exprimer analogue à celle des écrivains de maximes et de pensées. Un Pascal nous dévoile les procédés de cette catégorie d'auteurs mieux que ne le font les Marc-Aurèle, les La Rochefoucauld, Vauvenargues et La Bruyère. Chez eux, la phrase est si parfaitement adéquate à l'idée qu'elles en

paraissent avoir été engendrées dans un même acte d'attention par un unique et indivisible effort de l'esprit. Chez lui, les pensées brèves, synthétiques, du coup parfaites, alternent avec des développements qui, malgré leur longueur parfois, sont manifestement incomplets. Les plus courtes ont l'air de notes écrites plus ou moins hâtivement pour prévenir les défaillances de la mémoire et destinées à d'ultérieures rédactions. Le fait que les unes comme les autres sont restées inachevées, qu'elles demeurent ainsi que dans un chantier les pierres, les marbres, d'un merveilleux édifice qui n'a pas été construit, nous signifie que, lorsqu'elle embrasse un champ trop vaste, qu'elle pénètre trop profondément les mystères de la vie, la pensée ne se laisse plus enfermer dans un système qui, quelles que soient son étendue et ses facultés internes de dilatation, est toujours pour elle, pour ses intuitions, trop étroit. Il n'en est pas moins intéressant de constater que, suivant notre remarque antérieure, l'activité créatrice de l'esprit, chez le savant, chez le penseur, chez l'artiste, s'exerce suivant deux mouvements et dans deux directions : tantôt d'expansion, tantôt de concentration, d'analyse et de synthèse, de la durée à l'instant, et de l'instant à la durée. Le mathématicien qui animerait ses concepts, et infuserait de la vie à ses figures, verrait le mobile se déplacer dans l'espace et dans le temps vers l'infini, et le symbole de cet élan serait une ligne droite; puis en sens inverse, ce même mobile, interrompant sa course, revenir vers son lieu d'origine, et la droite se résorberait dans le point.

Ainsi l'on peut imaginer un poète qui procéderait à la manière d'un Pascal. Au lieu de dérouler le contenu de son intuition originelle, il se replierait sur lui-même, vers l'instant où il l'aurait vécue, de manière à obtenir une étroite coïncidence entre ce moment de l'inspiration et la transcription de cette révélation dans la phrase poétique qui l'exprimerait intégralement et parfaitement. Cette hypothèse, nous

n'affirmons pas qu'elle puisse être facilement réalisée; nous croyons qu'elle ne se heurte à aucun obstacle insurmontable. Et d'ailleurs elle paraît dans une certaine mesure confirmée par des essais dont certains sont particulièrement caractéristiques en ce qu'ils nous viennent de chez les primitifs, et qu'ils existent chez eux, non accidentellement, par le caprice exceptionnel d'un auteur, mais à titre de genre littéraire bien défini, lié très étroitement aux mœurs, et jouant un rôle important dans leurs civilisations¹⁵. Comprenons mieux le sens et les limites de cette « nouveauté » poétique.

Un proverbe, aussi jolie qu'en soit l'expression, ne rassassie pas l'âme; il la renseigne, il lui fournit dans l'heureux raccourci d'une formule saisissante un ensemble d'expériences vécues où elle reconnaît mieux son passé et où s'éclaire son incertain avenir; il joue le rôle de toute règle de conduite, à savoir de donner un moyen d'adapter l'acte éventuel à de communes conditions. L'art poursuit un but différent. Il répond sans doute à notre besoin de comprendre, de savoir, pour vivre mieux et avec plus d'intérêt au sein du réel qui nous entoure; mais il répond surtout à nos aspirations profondes, à nos désirs, à nos rêves collectifs et personnels, aussi à nos pensées en tant qu'elles touchent à ce système de tendances et d'émotions qui composent notre moi et l'essentiel de notre vie intérieure. L'un de nos célèbres contemporains a écrit que, s'il s'agit d'enseigner, l'artiste doit abandonner les moyens d'expression qu'il possède en propre pour émouvoir, et c'est évident¹⁶. A quoi bon le langage poétique là où la

(15) Voir l'étude remarquable que M. Jean Paulhan a consacrée à la *Poésie Malgache*, aux « Hain-Tennys », *Commerce* (N° XXIII Printemps 1930) et intitulée : « Une poésie obscure ». Nous avons appris que depuis M. Paulhan a publié un ouvrage sur le même sujet.

(16) « La mission du poète n'est pas de nous apprendre quoi que ce soit, philosophe ou moraliste par accident, ou, si j'ose dire, par surcroît. Mais, s'il veut enseigner, que n'écrit-il en prose » (Abbé Brémond, *Racine et la poésie pure*). Il est inutile de montrer, tellement il est évident, que cette opinion si juste ne contredit en rien l'une de nos principales thèses, à savoir que la source de l'inspiration poétique est la pensée.

prose suffit ? Or, un poème qui, tendant vers l'extrême concentration, se réduirait à l'excès, finirait par n'être rien de mieux qu'un proverbe, une maxime, tels qu'on en rencontre chez les moralistes et chez les sages¹⁷. Le vers n'y ajouterait qu'un charme supplémentaire, mais tout extérieur; peut-être même le compliquerait-il en l'affaiblissant d'un sentiment plus ou moins vague d'incomplétude, par ce malaise que cause toujours la présence de l'inachevé.

Nous aurons à insister sur cette question : ce que l'on comprend sous cette expression souvent employée, mais rarement définie d'une façon précise de « poésie pure » correspondrait bien, dans un certain sens, à ce genre de poèmes que nous venons de considérer. Partout la matière gêne la forme, comme il arrive souvent entre les forces et les êtres solidaires et par là même contraires; elle la gêne dans la mesure où elle lui est nécessaire, puisque sans son concours, la plus belle intuition, le plus bel idéal, la fin la plus attractive ne sortirait jamais du champ des possibles, et même paraîtrait irréalisable. La pensée recherche des parures comme le corps quand il poursuit son rêve de beauté; mais à peine les a-t-elle trouvées qu'elle en est étonnée, ravie, puis accablée. Le même élan qui la porte à se vêtir, lui inspire aussitôt le besoin de se contempler à nouveau dans son impossible nudité. Ce genre de poésie pure ne traduirait-il pas un besoin de ce genre : quelque chose d'analogue au désir de se délivrer d'une civilisation trop complète, trop riche, dont tous les luxes, d'abord si vivement souhaités, sont ressentis un jour comme des fardeaux trop lourds à porter. En tout cas, il n'est qu'une limite :

(17) Exemple : les morales qui précèdent ou suivent les récits de La Fontaine. Imagine-t-on l'ennui qu'elles pourraient causer (que l'on n'éprouve nullement à la lecture des maximes de La Rochefoucauld, des réflexions de La Bruyère ou des pensées d'Épictète), si elles étaient réduites à elles-mêmes, complètement séparées des fables qui leur donnent de la vie, qui les animent par l'intérêt des drames qu'elles y ajoutent, et les colorent des paysages où s'en déroule l'action.

si la parole aspire à s'absorber dans le silence, le silence fuyant le néant veut se matérialiser dans la parole.

Ici encore nous croyons à des malentendus. L'art a son rôle, ses exigences, et il dispose de moyens propres à lui pour atteindre son but. Que penserait-on d'un peintre qui, visant à donner une impression plus vive et plus directe d'un visage, d'un paysage, d'un événement, réduirait progressivement la part du dessin et de la couleur ? Certaines écoles ne sont pas sans avoir été tentées par une telle conception, et la caricature borne un portrait à quelques lignes essentielles, un minimum de noir sur un maximum de blanc. Mais justement ce n'est que de la caricature, c'est-à-dire une forme inférieure, presque invertie de l'art pictural. Nous raisonnerions de la même manière quant à la musique qui évidemment ne peut se passer des notes, qui doit nous enchanter et nous faire penser avec des sons.

Que par un mélange savant de procédés divers, le peintre, sur des surfaces abondamment colorées, chargées de personnages et de mouvements, réussisse à intercaler des vides qui, faisant contraste avec le plein dont ils sont entourés, prennent une signification vive et retentissante sur l'ensemble; que de même le compositeur, entre deux puissantes orchestrations, conduise progressivement son auditeur à des sortes d'arrêts où les notes sont plutôt des attentes que des sons, des promesses plus que des réalisations, nous le comprenons. Et ce mélange d'action intense et de haltes, de débordante expansion et de repliement sur soi-même, faisant planer sur la toile qui montre, sur les voix qui chantent, le mystère de la vie intérieure, c'est plus que de l'habileté, c'est de la technique supérieure. On y devine au surplus que c'est la pensée de l'artiste, son attention au réel, sa conscience réagissant à l'univers qui interviennent alors par une suprématie du fond sur la forme.

Le poète encore une fois nous doit autre chose

que ce que nous attendons du prosateur qui, lui-même, lorsqu'il ne se contente pas d'enseigner, embellit son langage de rythmes, d'images, de toutes les parures où excelle la poésie. Ses dépouillements sont encore, par un raffinement de son luxe, des revêtements. Ce n'est pourtant qu'à la condition de mettre dans ses vers toute la musique, toute la peinture, et de les inonder de parfums et de désirs toujours insatisfaits qu'il peut faire œuvre de penseur. Lui aussi sait user de ces alternances de riches orchestrations et d'intervalles où l'âme, haletante de ce qu'elle vient d'entendre, se suspend, angoissée, à ce qui bientôt lui sera révélé¹⁸. Ainsi, d'un moment à l'autre d'un poème, d'un chef-d'œuvre à l'autre d'un auteur, l'attention du lecteur est entretenue dans une continuelle attente, qui est de la satisfaction et de la déception, de la souffrance et de la volupté. Comme il apparaîtra de mieux en mieux au cours de cette étude, la vie d'un poète doit être un mystère qui se dévoile et se referme, qui se livre pour mieux se refuser, et qui met dans ce refus tant de confidences esquissées, d'expressions silencieuses, qu'on l'aime pour ce qu'il tait autant que pour ce qu'il dit.

Il nous serait facile de montrer par une analyse précise et minutieuse de chefs-d'œuvre pris pour exemples que la durée est indifférente par rapport à ce dont nous parlons. La longueur peut être courte et la brièveté peut sembler longue¹⁹. Le véritable

(18) Dans cet art, ils nous semble que Victor Hugo doit être reconnu comme le plus habile des maîtres, et peut-être est-ce une des originalités de poètes tels que Verhaeren et M. Henri de Régnier que d'y avoir réussi dans des sujets, avec des modes d'expression et pour des états d'âme nouveaux.

(19) On peut se rendre plus clairement compte de ce que contiennent de superficiel, d'imprécis, d'indéfini, les règles concernant la « quantité » dans la poésie par ces réflexions d'Edgar Poe. Très justement il prétend que « la brièveté doit être en raison directe de l'effet perçu, mais toujours sous cette condition qu'une certaine durée est indispensable à la production d'un effet ». En somme on pourrait aussi bien démontrer que la longueur d'un poème est en raison directe ou en raison inverse de l'intensité d'émotion esthétique qu'on veut produire et de la fécondité de l'intuition créatrice; soit. Mais ensuite nous voyons Edgar Poe conclure : « J'eus conscience tout de suite de la lon-

artiste sait insinuer un sens qui se voile aux paroles qu'il prononce. Il combine l'idée claire traduite en mots parfaitement intelligibles à tous avec des suggestions par lesquelles l'esprit du lecteur est séduit. D'autant plus qu'on lui permet seulement

gueur exigée par mon sujet, environ cent vers, le poème en a cent huit. » Pourquoi cent et non cent cinquante ou quatorze ? demandons-nous. Il semble bien, à ce point de vue, qu'il n'y ait pas de limite fixe, de critérium objectif et certain. M. Valéry sans nul paradoxe prétend qu'« une œuvre est toujours un faux, c'est-à-dire une fabrication à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement. L'acte d'écrire, en effet, ne peut se prolonger jusqu'à remplir l'étendue d'un livre sans exiger une rupture presque inévitable du dessin initial. » L'avantage de la poésie sur la prose est là, surtout dans le sonnet. Le poème doit n'être que le « dessin initial » réalisé. Un des caractères parfois auquel se révèle sa longueur anormale, c'est qu'il ne se poursuit pas sans qu'à un moment donné ce dessin initial soit rompu. Et que conclure de là sinon que le génie est individuel et qu'un homme de génie ne se laisse réduire à aucun autre, enfermer dans aucune catégorie. Dans le champ de l'action, de ce qu'un Joffe était un taciturne et un silencieux il ne suit pas que tous ceux qui sont capables de silence soient à son niveau. Foch au contraire était volontiers loquace ; mais toutes les bouches éloquentes ne sont pas des témoignages, des preuves d'une supériorité. Dans le domaine de la pensée, un Boutroux, un Lachelier et même de notre temps un Bergson limitent leur production à quelques publications. C'est une forme du silence qui n'autorise pas ceux qui produisent peu ou rarement à transformer leur impuissance en des signes de modestie ou de profondeur. Inversement, un Faguet, un Fouillée, un Gustave Lebon, un Nietzsche, un Platon, un Descartes, un Leibniz, ont accumulé volumes sur volumes. Il ne faut pas en conclure que toutes les plumes surabondantes sont par cela seul géniales. La quantité en moins ou en plus ne signifie pas la perfection. Enfin, en ce qui nous intéresse, un Mallarmé laisse un nombre assez limité de poèmes, Victor Hugo de quoi remplir une bibliothèque. Le premier n'autorise pas un poète à se croire plus remarquable que d'autres en raison de sa discrétion qui peut sans doute tenir chez lui à du génie, mais aussi à une certaine pauvreté de l'inspiration, à une certaine impuissance dans l'exécution. Même les pierres précieuses doivent à autre chose que leur rareté leur supériorité sur les vulgaires cailloux des chemins. Le second ne couvre pas de son exemple tous les auteurs enflammés, débordant en torrents de vers, de confidences, de larmes et de cris. L'on n'est pas un Mallarmé ou un Valéry par le fait d'écrire peu ; on n'est pas un Victor Hugo ou un Lamartine par le fait d'écrire beaucoup. Remarques trop évidentes, jusqu'à la banalité, mais c'est souvent pour oublier ces données du bon sens que sont commises bien des erreurs et des confusions. Les théories artificiellement construites a priori, même si elles sont étayées sur le cas d'un écrivain génial, sont balayées par l'arrivée sur la scène d'un autre écrivain par cela seul qu'il est ce qu'il est. Répétons que les théories ne sont pas antérieures à la production, elles s'en dégagent et ne valent que ce qu'elle vaut elle-même, non en soi. Il semble évident que celles qu'on a pu imaginer ou que l'on soutiendrait concernant la longueur d'un poème, nous allions dire son poids, sont a priori réduites à cette fragilité. V. Edgar Poe. — « *Philosophie de la Composition* », p. 236 et 237 et Frédéric Leffèvre. — « *Entretiens avec Paul Valéry* », p. 107 et 108.

d'entrevoir, de deviner ce qu'il lui reste à comprendre au delà de ce qu'il saisit. Cette surexcitation d'une curiosité qu'une image précise, qu'un trait reconnu amorce, et qui s'alimente de son sentiment et d'une persistante insatisfaction, accroît le sens de l'inconnu, et fait progresser la conscience de l'auditeur à la poursuite de celle de l'auteur qui lui-même ne se trouve que pour se perdre et pour devoir sans fin se redécouvrir et se dépasser.

III

Concluons donc que la solution du problème n'est pas là. Loin de nous l'intention de méconnaître l'importance de la technique et du métier. Dès qu'ils font défaut, ils semblent redevenir le tout de la création poétique. Mais il en est d'eux comme de la connaissance d'une langue étrangère pour les lettrés qui s'y spécialisent : sous une forme tellement naturelle qu'on n'y pense pas, elle est une condition de l'étude de la civilisation dont cette langue elle-même n'est qu'un instrument. Un peintre se distinguera parmi les autres par son expérience du dessin, par son art de combiner le clair avec l'obscur, de mettre en relief, suivant une sûre hiérarchie des valeurs, les personnages dans un décor répondant au sens profond de la scène. Au sein d'une même école, un Monet ne se confond pas avec un Renoir ni un Signac. Delacroix obsédé par Rubens ne fait jamais du Rubens, mais du Delacroix. Carrière a peut-être subi vaguement quelque influence de ses souvenirs de certaines toiles de Rembrandt, mais ses toiles à lui sont toujours du Carrière. Et ainsi dans tous les domaines. Nous soutenons seulement que ce n'est pas sur cette voie de la virtuosité que la poésie se renouvellera. Le plus grand des virtuoses ne dépassera pas sensiblement les prodiges accomplis par ceux qui l'ont précédé et qui contribuèrent à le

former. Y parviendrait-il que ce n'est pas de ce point de vue ni par ce moyen qu'il deviendrait au sens plein du mot un créateur.

On pourrait soutenir, il est vrai, que les procédés de l'art, comme des problèmes à résoudre, seraient variables et se multiplieraient à l'infini. Il suffirait pour s'en convaincre de se rappeler les jeux d'échecs où l'on n'a jamais fini d'inventer soit des combinaisons inconnues, soit de nouvelles solutions aux difficultés anciennes. De même nous admettrons sans peine, si invraisemblable soit-il, que les modalités de la danse sont théoriquement sinon pratiquement en nombre illimité.

Pour la musique et aussi sans doute pour la peinture, on se représente que la science ne cessant d'évoluer permette de réaliser des instruments révélateurs de sons inexplorés, des moyens de peindre insoupçonnés et qui produiraient dans l'art pictural une révolution analogue à celle qui résulta dans le passé de l'emploi pour la première fois de la couleur à l'huile. L'industrie se renouvelle et voit continuellement s'élargir son champ d'action par les mêmes influences du progrès scientifique. Mais y a-t-il sur ce point une parfaite analogie entre la poésie et les autres arts ? Dans ceux-ci, nous trouvons une dualité de l'idée et de ses moyens d'expression ; et c'est parce que ces moyens de rendre l'idée sont extérieurs à elle et distincts de l'artiste que sont indéfiniment possibles des innovations. Dans la danse également, les changements résultent des nouveautés introduites dans l'art musical, dans celui de la mise en scène, et des transformations non moins importantes qui surviennent dans l'état des mœurs. Dans la poésie au contraire, le poète, ses facultés de sentir, de penser, et le langage ne font qu'un. Il dépend de lui seul de les exercer, de les assouplir, de les affiner ; elles n'exigent aucun concours étranger ; il se suffit à lui-même ²⁰.

(20) Ce qui ne contredit ni n'exclut l'hypothèse d'un art intégral, celui auquel aspirait Wagner, et qui hanta, comme l'idéal

Cela revient à dire que, dans la création poétique, (et nous en dirions autant des autres arts d'ailleurs), les véritables, les seules innovations qui soient fécondes s'accomplissent du dedans au dehors. Ainsi qu'une illustration ne fait qu'ajouter aux qualités (et quelquefois aux défauts) d'un ouvrage, de même la richesse, la variété de rythmes obéissant aux moindres nuances de la pensée, allant jusqu'à les traduire par des différences de durée, des dispositions typographiques inaccoutumées, n'améliorent que la forme extérieure des poèmes, non le fond où réside leur réelle valeur. C'est donc dans les profondeurs de la vie intérieure, dans l'intuition du sens secret de l'ordre universel et des événements humains, enfin dans la nature essentielle du langage, son moyen d'extériorisation, que le poète doit chercher à reprendre conscience de lui-même, et, quand la poésie languit dans ses habitudes, dans ses conceptions et ses cadres traditionnels, lui découvrir de nouveaux horizons et lui tracer de nouvelles voies.

suprême, quoique irréalisable, Mallarmé. On conçoit, en effet, que le poète sente d'autant plus vivement et douloureusement ses limites qu'il réussit à les reculer en se dépassant continuellement, et qu'alors il cherche à transcender ce que sa production a d'inévitablement relatif dans l'intuition d'un art absolu, capable de satisfaire à l'indéfini les exigences de tous nos sens et de toutes les facultés de l'esprit, dans des expressions répondant aux besoins à la fois de l'âme collective et de l'âme individuelle. Mais, ainsi, il ne se comporterait pas autrement que tout artiste véritable. Nous reviendrons sur cette question.

(V. Isabelle de Wyzewa. — *Revue Wagnérienne*, notamment p. 58 et s. Paris, Librairie académique Perrin).

CHAPITRE II

Essai sur les conditions de la Pensée créatrice

DE L'ILLUSION A LA RÉALITÉ

I

DE L'ILLUSION

La poésie n'est pas vaine; mais il arrive souvent qu'on l'associe avec l'illusion dans l'intention de l'amoinvrir, de la discréditer, en la faisant paraître inutile et inféconde, quoique splendide. Il nous faut donc montrer que l'illusion elle-même, dans la mesure où elle s'associerait à la poésie, est un principe d'action, une source de création. En tout cas, on ne lui contestera pas qu'elle soit un foyer de régénération souvent, de consolation presque toujours, où les hommes puisent le courage et la patience nécessaires à supporter le fardeau si lourd, pour la plupart d'entre eux, de l'existence. Un moraliste a écrit : « Si j'avais les mains pleines de vérités, je les tiendrais fermées ». Ainsi se révélait-il profondément humain. Et nous, pensant comme lui, nous ajouterions; « Si nous avons les mains pleines d'illusions, nous les voudrions toujours largement ouvertes et pour tous, à condition toutefois qu'elles ne nous dissimulent

pas entièrement la condition humaine ». Mais il s'agit de bien autre chose. Et d'ailleurs comment un état psychique illusoire obtiendrait-il des effets réels ? Où puiserait-il cette influence sur les personnes et sur les faits ? Croit-on que de faire passer une conscience de la tristesse à la joie, de la révolte à la résignation, de l'incertie au vouloir serait possible sans l'efficace intervention d'une cause positive ? Rien ne se crée de rien, pas plus dans la nature morale que dans la nature physique. Si l'illusion agit sur les âmes des individus ou des foules, c'est qu'elle est moins une illusion qu'une réalité.

Une attention capable d'embrasser dans un même regard toute l'humanité, et simultanément de se fixer sur les parties qui la composent, surtout si elle était elle-même « axée » sur une connaissance absolue des choses, que verrait-elle d'autre qu'une course universelle aux mirages ? D'abord elle s'étonnerait ; puis, réfléchissant, elle se dirait qu'ils sont les principes de ses mouvements, de ses désirs, de ses attentes, de ses impatients élans. Il lui apparaîtrait clairement que si, par une intervention magique et d'un seul coup, on les effaçait du réel, tout s'y arrêterait, et c'est-à-dire en définitive s'effondrerait dans un inconcevable et impossible néant.

Dans le domaine physique, les yeux qui croient apercevoir ces mirages, les oreilles convaincues qu'elles les entendent, traduisent imparfaitement un fragment du monde extérieur par une image fausse en ce sens qu'elle ne pourrait se superposer exactement à son objet, vraie pourtant en ce qu'elle répond à certains de ses états et propriétés. Les sens interprètent à leur façon des impressions qu'ils ont subies de par une réalité sans doute déformée, mais sans laquelle le mirage n'eût pas existé. Il n'y a qu'à transposer dans le domaine moral. Admettons, un moment, une nature sans affinités avec la conscience, des êtres qui ne possèderaient aucun besoin, aucune aspiration les forçant à sortir d'eux-mêmes pour chercher au dehors de quoi les satisfaire ; dans ce

cas, toute autre hypothèse que l'indifférence complète de l'inertie, que le sommeil et finalement la mort, serait inintelligible. Les réactions des organismes au monde extérieur sont des orientations vers lui, déterminées par une attraction qu'il exerce sur eux, ou plutôt qu'ils semblent exercer les uns sur les autres mutuellement. Dans ces processus de causalité réciproque, tout ce qui paraît capable de produire ou de subir un effet, niera-t-on qu'il soit réel ? Quelle est donc la nuance qu'il faut ajouter à une image vécue par la conscience pour qu'elle soit déclarée illusoire ? Dira-t-on qu'elle est dépouillée de toute vertu pratique, qu'elle ne s'accorde pas avec les conditions universelles d'existence, qu'elle ne favorise aucun intérêt, n'assure aucun progrès sensible, et ne réserve que des déceptions ?

Nous répondrons que, dans ce cas, bien d'autres « illusions » possèdent ces mêmes caractères qui, cependant, n'en ont pas moins un rôle incontesté. Pourquoi la société reconnaît-elle à la musique un droit de cité, tandis que généralement elle le dénierait à la poésie ? Serait-ce parce qu'elle se manifeste dans des formes qui intéressent la vie collective ? Mais le théâtre en vers a joué, pourrait encore jouer un rôle analogue à celui de la musique, alors qu'il semble de plus en plus abandonné. Dans une composition musicale, les sons ne se rapportent pas directement à des objets ; les essais d'harmonie imitative, même les plus réussis, loin de représenter la forme essentielle de la production musicale, apparaissent plutôt dans son évolution comme des accidents. La preuve en est qu'à tort ou à raison, l'art musical s'achemine vers des sphères à la fois plus idéales, et non moins réelles où la contrainte des choses ne pèserait pas sur les notes, où l'imagination ne se laisserait plus gêner par une nécessité de s'adapter au monde extérieur, où l'inspiration créatrice se dégagerait le plus possible de ses instruments, afin que tout en l'exécutant ils la rendent le plus dans sa nature complexe de sons, puis en se déga-

geant des images et idées qu'elle envelopperait, pour s'exprimer finalement à l'état pur.

En d'autres termes, le contenu d'une idée, d'un sentiment, d'un désir ou d'un dessein, n'est pas exclusivement ou même ne serait pas du tout ce qui déterminerait le jugement que l'on porte sur eux : fussent-ils vides de réalités qu'on ne les déclarerait pas illusoire, pourvu qu'ils produisent des résultats tangibles et d'une valeur marchande. De ces résultats, on conclut à leur puissance d'action sur les faits. Si cette puissance n'est pas évidente, on la suppose interne, cachée; si elle ne se laisse pas insérer dans la série des causes naturelles, on sort de cet ordre empirique pour recourir à la causalité surnaturelle¹. Quand l'expérience ne permet pas de rendre compte d'une manière ou d'une autre de ses effets, on invente le hasard, la chance, la fatalité, la providence. Ainsi serions-nous conduits à cette conclusion paradoxale qu'il n'y a pas d'illusions, d'autant plus rassurés dans l'affirmation de ce paradoxe, que nous en trouvons une confirmation dans l'analyse célèbre que M. Bergson a faite, dans l'*Evolution créatrice*, de l'idée de néant. Dire, en effet, de quoi que ce soit, que c'est une illusion, revient à dire que ce n'est rien, que c'est du rien revêtu de qualités extérieures, étrangères, qui ne lui appartiendront pas plus dans l'avenir que dans le présent, et qu'une perception juste n'y découvrirait pas; du rien, c'est-à-dire du néant. Or, le néant n'existe nulle part; il n'est même jamais pensé par aucun esprit; il est impensable; c'est une pseudo-idée.

C'est ce que confirme la relativité des jugements. L'illusion pour les uns est le réel pour d'autres, sou-

(1) La signification du mot « surnaturel » prêterait à confusion, du moins dans notre étude. Nous entendons par là ce qui est au delà de l'expérience, au delà de la « nature ». Dans cet au delà rentrent les causes de toutes sortes qui sont cachées par les phénomènes, mais qui appartiennent pourtant au monde sensible (style platonicien), tout autant que les causes qui au contraire seraient considérées par la pensée comme appartenant à un monde où nos sens ordinaires ne pénétreraient pas. Le contexte permettra aisément de savoir si c'est au premier sens ou au second que le mot doit être pris.

vent le suprême réel. Selon les circonstances de temps, de milieu, d'action, le rêve se transforme en un fait concret, et le monde le plus évidemment concret, en rêve. Il n'y a pas une limite nettement et définitivement tracée entre deux domaines essentiellement distincts et dont les contenus respectifs ne seraient pas interchangeable, tels que l'affirmation relative à quoi que ce fût de l'un, serait niée dans l'autre, et réciproquement. La même matière de nos perceptions et de nos pensées est l'objet tantôt de l'acte, tantôt de l'idée. Quels que soient les points de vue d'où nous l'envisagions, l'idéal est une métamorphose des choses qui paraissent le plus éloignées de lui, souvent même ses contraires. Les réalités les plus solidifiées, les plus fortement accrochées à notre sol, peuvent se transformer en idéal.

Nous disions ci-dessus : l'illusion n'existe pas. Maintenant, et cela revient au même, nous disons : nous nous mouvons continuellement dans l'illusion. Que nous considérions l'humanité dans les conditions d'existence quotidienne les plus banales et modestes, ou dans ses sphères les plus élevées, dans sa conscience superficielle ou dans les régions les plus lumineuses de sa conscience profonde, sans sophismes ni subtilités, rien qu'à plaquer exactement notre attention sur la vie, nous discernons à la source et à la base de ses aspirations les plus pures, comme au terme de ses tendances les plus inférieures et tangentés à l'animalité ce jeu de l'illusion, dont le rôle par suite paraît normal et nécessaire. Les idées sur lesquelles sont établies les institutions, — les croyances et les pratiques où, désireuses de s'affranchir des bornes de son univers et d'élargir sa propre durée, l'âme s'évade vers des au-delà qui dépassent la portée de l'intelligence, — les principes et la foi sans lesquels les préceptes de la morale seraient sans influence sur la conduite et en soi d'ailleurs inintelligibles, — enfin jusqu'aux vastes synthèses que savants et philosophes réussissent à construire pour rendre notre monde et notre vie rationnelles, sont tous, au point de départ de la spéculation comme de l'action, illusoires.

Et qu'est-ce à dire sinon que l'illusion est autre chose que ce qu'on pense d'elle généralement ? Ce que nous avons fait entrer dans cette sommaire énumération, ce sont les suprêmes réalités morales : relativement à l'ordre social, les unes servant de base, les autres de fonction, de rouages essentiels. Comment l'irréel pourrait-il engendrer le réel ? Comment du non-être sortirait-il l'être ? Et si cette illusion originelle ne contenait pas une force, une puissance d'action non accidentelle, mais essentielle, durable et capable de grandir, est-ce que son rôle ne serait pas toujours ramené à son néant primitif par l'activité du temps qui ne cesse pas dans son cours d'être créatrice ?

Que nous agissions ou que nous pensions, nous sommes toujours placés en présence de cette constante alternative : ou de répéter ce qui est, ou d'aller vers ce qui n'est pas encore ; ou imitation, ou invention. Le moindre de nos désirs est une tendance qui ne possède pas son objet. Aussi longtemps que nous ne l'atteignons pas, nous sommes dans l'attente, dans l'incertitude. La satisfaction que nous espérons reste « *un possible* » qui peut ne pas s'accomplir. Cependant, un tel possible incertain suffit pour que nous entrions en mouvement. Tant qu'il n'est question que de nos besoins naturels auxquels, d'une façon ou d'une autre, la société d'avance assure les moyens de s'apaiser au fur et à mesure qu'ils se font ressentir, nous ignorons la plupart des états d'âme qu'ils peuvent déterminer en nous. Mais, que nous lisions tel roman célèbre sur « La Faim » où l'auteur, pas à pas, note les tourments, les exaspérations, les ravages qu'elle cause non seulement dans le corps, mais dans les facultés mentales de la personnalité de plus en plus désagrégée dans un désaccord croissant avec le milieu social, progressivement incapable de s'y adapter et de remédier à ses maux, et nous soupçonnerons alors les résonnances organiques et psychiques d'un simple désir, même dans un sujet sain ou dans une situation normale.

A plus forte raison en est-il ainsi quand il s'agit de réaliser des buts éloignés, quand la volonté s'accroche à de vastes desseins qui se heurtent aux solides remparts d'un ordre de choses bien enraciné dans le réel, quand le cœur est la proie de passions dont le foyer paraissant inaccessible les entretient, les augmente, en ne lui donnant que des ombres de satisfaction, enfin quand la pensée, même guidée et armée par toute une science, une philosophie et une sagesse patiemment conquise sur le doute et l'ignorance par des recherches multiséculaires, franchit théoriquement la sphère de son univers, pour courir impossiblement vers des absolus peut-être à jamais inconnaissables.

Or nul ne peut se vanter d'échapper à cette universelle nécessité de tendre vers des réalisations dont il ne sait pas à priori si elles appartiennent à ceux des « possibles » que l'évolution prévoit et accueillera dans ses plans d'avenir ou à ceux au contraire qu'elle rejettera. Jusque dans ses renoncements, dans la poursuite de la maîtrise qu'il essaie d'obtenir sur lui-même, dans la répression des instincts et des appétits qui, le rivant à des objets extérieurs à lui, restreindraient sa liberté, l'ascète ou le stoïcien continue, dans une tension de son être intérieur vers des fins différentes de celles qui préoccupent la plupart des humains, à vouloir un au-delà de lui-même, à imaginer un état qu'il ne possède pas, à vivre en espérance d'un idéal qui peut-être indéfiniment se soustraira à son étreinte. Il est lui aussi perpétuellement dans le champ d'un possible qu'il substitue au réel, d'un avenir qu'il oppose au présent, et que peut-être son devenir et celui du monde ne comporteront pas.

Seul n'est pas une illusion ce qui existe et qui est absolument achevé; le fait que nos sens voient et touchent représente tout ce que nous appelons le réel. Mais un fait ne vaut que par les états qu'il déclanche en nous, que par la signification qu'il prend à nos yeux, soit pour nous, soit par rapport à d'autres

auxquels nous nous intéressons; et de ce point de vue, il n'est jamais définitivement accompli. Aucun livre n'est clos irrévocablement tant qu'il y a des esprits qui peuvent le rencontrer, avoir l'idée de l'ouvrir et d'y nourrir leur curiosité; aucune vie, fût-elle agonisante, n'est perdue tant qu'un peu de flamme y subsiste qu'un passant pourra ranimer, ou bien à laquelle lui-même cherchera un reste de lumière et de foi; rien de ce qui est n'est absolument fini. Par cela seul qu'il est, une attention clairvoyante y découvrira toujours des possibilités, des virtualités, et, au-delà, des mouvements esquissés par des êtres sur qui elles exercent de loin et à leur insu des attractions.

D'ailleurs, bien que l'homme doive et croie penser l'« être », il ne saisit en fait que du « devenir ». Comme il ressort de l'opposition, aux sources mêmes de la philosophie grecque, entre la doctrine d'Elée et celle d'Héraclite, l'antinomie de l'être et du devenir, de l'essence et de l'accident, de l'immuable et du changement, n'est pas irréductible. Ses termes indiquent les deux pôles extrêmes entre lesquels se meuvent l'action et la spéculation, la théorie et la pratique : ce sont deux idées (on pourrait dire deux points de vue) logiquement contradictoires, mais dont le conflit et l'union continuels représentent le jeu des forces qui produit le mouvement même de la vie. L'être serait le terme du désir, l'achèvement de la tendance, la perfection de l'idée; le devenir, c'est le réel qui tend vers ce qui n'est pas encore, qui désire ce qu'il ne possède pas, l'idée qui se forme, qui se dilate et se hausse jusqu'à se rendre adéquate aux transformations incessantes de la réalité. Nous avons donc raison de dire que l'illusion est coextensive à l'être²; elle l'accompagne non pas négativement,

(2) « Nous sommes faits de la même étoffe que nos rêves, et notre petite vie est un songe parmi les songes ».

(Shakespeare. — Cité par Gaston Baty dans son étude sur Shakespeare, p. 56).

Dans un article sur *Sacha Guitry* : « Ce n'est pas du dehors « que le grand Illusionniste crée l'illusion, écrit M. Strowski, il « la fait surgir des plus intimes fibres de notre cœur, où sa voix « et son art pénètrent, parce qu'il a lui aussi besoin de cette illu-

passivement, comme l'ombre sur les pas du corps qui la projette sur le sol en marchant dans la clarté, mais comme l'image d'un objet s'incorpore à tous les états d'âme de celui qui le désire, comme dans son atelier la forme idéale qu'enfante le génie de l'artiste suit et anime chacun de ses gestes, de ses regards, et à l'avance s'esquisse sur la toile où il en fixera définitivement les traits.

En d'autres termes, l'illusion est créatrice. C'est le non-être qui aspire à l'être, la matière qui s'enveloppe dans sa forme; c'est le futur vers lequel s'achemine le présent; ce sont les puissances qui tendent à passer à l'acte; ce sont ces virtualités dont chaque germe de vie est rempli et qui, toutes, appellent à elles la sève capable de les faire croître, et les forces dont le sympathique concours les aidera à franchir l'état de possible pour s'accomplir dans des initiatives, dans des événements, dans des créations, par quoi celui qui les porte en soi s'agrandit et s'enrichit à s'épanouir, à se développer largement dans son milieu, et de là dans son univers.

Nous découvrons mieux maintenant la confusion qui régnait sur cette question. On faisait d'« illusoire » le synonyme d'« impossible ». Tout désir, tout espoir, surtout chaque effort s'attachant à ce qui semblait une illusion, faisait apparaître quiconque poursuit un pareil objet comme anormal, comme atteint sans doute d'une tare physiologique, se répercutant dans la conscience en des états morbides. Ainsi l'homme d'action juge-t-il quiconque cherche un idéal qui ne se présente pas comme adéquat à quelque chose de réel ou de prochainement réalisable. Au vulgaire, le sage paraît dépenser ses facultés et ses chances de bonheur, de succès, à des fins stériles. Le poète n'est-il pas tenu pour un rêveur; et sauf quand elle donne la gloire et la richesse,

« sion, et parce qu'elle n'est qu'une façon délicieuse d'enseigner « la vérité ».

(Fortunat Strowski. — *Le secret de Sacha Guitry*, p. 4. Gringoire, 30 novembre 1934).

la poésie ne semble-t-elle pas un genre littéraire plus ou moins vain, un jeu de l'esprit sans portée, une activité faussée par le fait que son objet ne serait que de l'illusion ?

Or une illusion, entendue comme une absolue irréalité, n'existe pas; encore une fois l'idée en est impensable, c'est une pseudo-idée. Ce vers quoi tend le désir est réel de par la matérialité même de cette tendance de l'être vers une certaine satisfaction. Dans ce sens, on dit habituellement et non sans raison que la poursuite d'un but vaut mieux que la possession même de ce but, et cela revient à dire, en renversant une pensée célèbre d'Aristote, sans par là contredire sa doctrine qui comporte également les deux points de vue, que : « *le plaisir est dans le mouvement plutôt que dans le repos* ». Il est facile de comprendre pourquoi. Tout désir a un contenu; il est quelque chose de positif; il ne paraît se vider de ce qu'il renferme en lui que si on le considère relativement à sa fin; c'est l'absence de cette fin au terme de la série des actes accomplis par l'élan de ce désir qui nous donne cette impression de vide. Comme le dit M. Bergson à propos de l'idée de Néant, ce que nous traduisons alors inexactement, c'est notre déception. Ainsi faisons-nous lorsque, ayant effectué un voyage rempli d'événements, mais auquel il aurait manqué l'essentiel, nous effaçons de notre souvenir tout ce que nous y avons vécu, dont nous avons joui, que nous avons réalisé, pour ne retenir que ce résultat : « il ne s'est rien passé ». Dans un pareil cas, nous ne poussons pas si loin notre erreur, car la matérialité du voyage reste trop manifeste; il n'en est pas moins évident que nous négligeons ce qui fut à cause seulement de ce qui n'a pas été. Cette seule partie de notre programme, qui ne fut pas exécutée, en devient par là même le plus important et le tout, même si primitivement elle n'y occupait qu'une place secondaire. Et le sentiment persistant de cette attente déçue, de ce désir d'autant plus fort qu'il a été contrarié et en est par la suite

plus difficile à satisfaire, fait que nous tiendrions facilement pour nul tout le reste, ce que nous avons possédé positivement, attitude commune aux hommes et aux enfants.

On nous fera l'objection suivante : dans vos analyses, ne confondez-vous pas arbitrairement illusion avec idéal ? Idéal ne veut pas dire songe ; la preuve en est dans la différence des attitudes d'une part de celui qui s'abandonne à un état de rêverie désintéressée, d'autre part de l'homme d'action et de l'artiste qui veulent réaliser leurs rêves. Nous sommes pleinement de cet avis. Nous nous sommes attaché à montrer (évidence, sans doute, mais obscurcie par tous les sophismes utilitaires qui tiennent tant de place dans notre mentalité) que l'idéal n'est jamais illusoire, car, en tant que vécu, il est un fait positif, un état d'âme (souvent collectif) et un complexe de désirs, de représentations et d'énergies tendues par un effort bien concret de réalisation. Néanmoins, aussi longtemps que le réel ne se l'est pas incorporé, que les hommes ne le voient pas fixé dans la matière et sous des formes qui intéressent leur système de pensée et leurs modes d'activité, n'est-il pas vrai que l'idéal paraît à la grande généralité d'entre eux n'être qu'un des effets de l'illusion ?

D'un autre point de vue, les illusions sont subjectives, en ce sens qu'elles naissent d'expériences et d'une évolution tout personnelles. Elles tiennent toutes du rêve. Mais certaines d'entre elles se développent en hallucinations et finalement sombrent dans le narcissisme, ou bien se dispersent dans les fumées et la cendre des désirs inconsistants, des espoirs chimériques et abandonnés par le cours réalisateur du Temps. D'autres, au contraire, sont viables, si l'on peut dire, et deviennent créatrices.

Comment distinguer les secondes des premières, nous demande-t-on ? Nous avons répondu que seul l'avenir montre ce qui, du présent, est destiné à disparaître ou à survivre à l'écoulement des choses, aux transformations opérées dans le réel par son deve-

nir. Mais cela ne suffit pas, car on ne peut nier à priori la possibilité de découvrir un critérium auquel discerner objectivement l'idéal qui serait essentiellement chimérique, de celui qu'appellerait, approuverait et qu'accomplirait tôt ou tard la vie. Et en effet, nous croyons qu'on peut établir une différence certaine entre un esprit ou un raisonnement faux, et un esprit ou un raisonnement justes. Toutefois il est moins simple à la réflexion qu'au premier abord. Nulle vérité n'est absolue; parce qu'elle est relative, la pensée peut progresser. C'est M. Bergson encore qui, revenant sur des conceptions toutes faites, a montré que seule la valeur pratique d'une idée révélait si elle était ou non intelligible. Ce n'est pas une logique abstraite, en marge de l'action et de la vie, qui peut décider si un concept actuellement contradictoire et théoriquement impossible, doit être accepté ou rejeté. Est-ce qu'il n'en serait pas ainsi et à plus forte raison de l'illusion ? Jamais, en considérant directement un objet quel qu'il soit, mais irréel, on ne peut affirmer s'il est ou non irréalisable. « On ne peut démontrer l'impossibilité d'un fait », dit quelque part le même philosophe, d'un fait qui n'existe pas, et la démontrer à priori. Ainsi, nous étions fondé à soutenir que, pourvu qu'elle soit enfantée et vécue par une personne normale, adaptée à son milieu, tendue vers la vie, toute illusion est susceptible non seulement d'être accomplie, mais encore, dans l'évolution de toutes choses, de devenir créatrice.

En somme, rien ne serait irréalisable de ce qui est vraiment désiré; rien n'est absolument irréel qui est vraiment l'objet d'une pensée. C'était une sorte d'axiome pour les philosophes grecs que rien ne saurait exister dans l'esprit qui ne serait à aucun degré dans les choses. Pour eux, la pensée était le miroir, la mesure de l'être. Ils avaient cette admirable simplicité de ne pouvoir admettre qu'une idée fût forgée de toutes pièces par une activité mentale qui puise dans le réel tous ses matériaux de connaissance

et même, ajouterons-nous, la substance dont est constitué le cerveau, son instrument et son support. Sur ce point, il semble bien que nous soyons moins soucieux de logique qu'ils ne l'étaient. Nous admettons que rien ne se crée de rien. Nous excluons énergiquement toute hypothèse qui impliquerait un commencement absolu; et c'est juste, du moins au sein de l'univers où chaque phénomène est fonction de ceux qui l'ont précédé et de l'ensemble de la nature. Mais dans le même temps, dans la même systématisation scientifique et philosophique, nous ne répugnons nullement à admettre que nous ayons l'idée d'un objet de pensée absolument inexistant, que nous pensions effectivement une illusion. Pourtant, ainsi entendue, l'illusion serait aussi inintelligible dans l'esprit qu'un phénomène ou un être qui apparaîtrait tout à coup dans le réel sans une cause appartenant à l'ensemble des causes qui composent en un point de la durée et de l'espace l'ordre de la nature.

Que si l'on dit : l'illusion est une mosaïque d'éléments empruntés à la réalité, mais dont l'arrangement, la combinaison n'est ni réelle ni réalisable, nous répondrons qu'une pensée, qu'une intention a dû présider à ce choix et à cet assemblage. Même si l'idée ou l'image ainsi formée n'a qu'un sens symbolique, elle ne serait impossible que par rapport au champ de nos actuelles perceptions, mais non si l'on embrasse tout le réel. On ne peut sortir de ce dilemme : ou bien l'on attribue à l'esprit la faculté de concevoir et de désirer un objet absolument inexistant et irréalisable, ou sinon, il faut revenir à l'attitude des Grecs, à savoir que rien ne saurait exister dans l'esprit qui ne serait pas dans les choses.

Ainsi, nous sommes ramenés à cette constatation de simple bon sens que l'illusion n'est une impossibilité de réalisation que relative et non absolue. Nous pouvons juger illusoire aujourd'hui un but que demain ou dans l'avenir nous atteindrons. Alors s'évanouira ce caractère d'irréalisable, et ce qui nous

avait paru inaccessible, nous trouverons naturel de le posséder au même titre que tout ce qui présentement nous appartient. C'est le réel seul qui fixe les limites de ses possibilités, ce n'est pas nous; ce n'est pas avant l'action que nous sommes capables de définir à priori ce qu'il adviendra de ces virtualités, car c'est seulement à mesure qu'elle s'accomplit qu'elle les découvre et qu'elle révèle ses capacités de réalisation.

Tout changement implique cette foi dans la possibilité de dépasser le réel. Nul progrès ne s'accomplirait jamais si les possibles à venir³, qui s'offrent pour tenter nos désirs, étaient sur le même plan que ceux du passé actuellement accompli. Si la foule à présent peut sans danger, et, sans déployer une énergie particulière, s'élever par de commodés et sûrs moyens de transport sur les hauts sommets des chaînes de montagnes longtemps inexplorées, c'est qu'avant elle des hommes audacieux, plus fortement trempés que les autres, lui ont tracé la voie. Leur entreprise, le plus souvent mortelle, fut certainement taxée, par la sagesse commune, de folie⁴; ainsi, de toutes les grandes conquêtes de la civilisation. A mi-côte ou dans la plaine, le vulgaire a ses espoirs, ses rêves, ses illusions; mais ils s'étiolent dans son inertie; ou bien ils ne sont que de timides et pâles reflets de ce qui, ailleurs, plus ou moins près ou loin d'eux, est déjà réel; ou enfin ils se traînent péniblement, mollement, à la remorque de tous les éléments qui composent son actuelle vie; ils ne dépassent ce qu'il est, ce qu'il possède et ce qu'il fait que dans la stricte mesure où il lui est permis, par

(3) Sur ces discussions, les pages récentes de M. Bergson sur le Possible et le Réel » apportent des clartés inattendues. « *Le possible est le mirage du présent sur le passé* », écrit-il, et encore : « *C'est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel* ». Nous ne manquerons pas d'y revenir. Dès à présent, nous renvoyons le lecteur à cet ouvrage : « *La Pensée et le Mouvant* », (p. 115 et suivantes, notamment pp. 128 et 132. Alcan, 1934).

(4) « quique aethera carpere possent

Credidit esse deos. »

(Ovide. — *Métamorphoses d'Ovide*. Livre VIII, 219 et 220.

ses conditions d'existence qu'il considère et veut conserver immuables. Les vrais réalisateurs ont toujours été de puissants rêveurs. En eux, l'imagination fut capable de transcender hardiment ce qu'ils étaient et surtout ce qu'ils pouvaient raisonnablement compter devenir. Leurs projets étaient comme d'immenses perspectives ouvertes sur des champs et des horizons bien éloignés de leurs terres, du petit domaine où se limitait pour un temps (les autres pensaient pour toujours) leurs initiatives. Ils étaient avides de distances à franchir, d'obstacles à surmonter, d'irréalisable à incorporer de force au réel. Plus ils avançaient dans l'au-delà du possible, et plus les bornes de l'impossible reculaient devant leurs efforts. Etreignant de leur ardente et tenace volonté le vide sous leurs pas, ils en faisaient du plein. Leurs rêves s'accomplissaient, dépassant même leurs prévisions. La réalité devenait la complice passionnée de leurs élans, comme si elle aimait leurs illusions autant que leurs réalisations, comme si, fatiguée de se contempler, elle appelait leurs audaces capables de la faire sortir d'elle-même, de la soustraire à la pente naturelle de l'imitation, et de l'obliger à devenir à son tour ambitieuse. Dans la mesure où l'une de leurs pensées avait paru illusoire, elle se montra féconde. A peine était-elle devenue réelle, tout son possible était-il franchi, que d'un bond ils se précipitaient au-devant de nouveaux risques, vers des entreprises encore plus vastes, plus vertigineuses que les précédentes, et plus « folles ».

L'histoire des peuples confirmerait surabondamment ces réflexions. Nous recourrons de préférence à l'histoire de la pensée. Nulle activité n'est, à ce point de vue, plus intéressante, ni plus suggestive à considérer que celle des savants, car sur ce terrain du moins l'on ne doute pas de son utilité. Elle est à la source de tous les grands bouleversements sociaux et de la plupart des changements qui modifient les conditions de l'existence. Elle nous permet de saisir sur le fait, par une expérience directe, cette

part d'illusion qui se mêle nécessairement à tout effort fécond pour connaître et exploiter les ressources contenues dans la réalité. Evidemment ce qui leur permet de poursuivre, pendant toute leur vie, dans un écrasant labeur de tous les jours, leurs recherches dont ils n'ont jamais la certitude de les voir aboutir, c'est qu'ils ont une foi, une foi qui n'est ni en qualité, ni en intensité inférieure à celle qui anima les apôtres et les martyrs des religions. Simultanément, ils sont soutenus par une mémoire actuelle, synthétiquement présente à tous leurs instants, de tout le passé vécu par la science qui est à leurs yeux, dans son unité multiple, une entité réelle, un esprit vivant, incorporé dans un immense édifice d'autant plus grandiose et solide qu'il est toujours inachevé et par suite toujours en devenir. Qu'est-ce qui fait qu'une conscience cesse de travailler pour un pays ? C'est qu'il est devenu pour elle un abstrait dont elle se détourne et se désintéresse, captée qu'elle est, au fil des heures, par les mille objets que la société et la nature tendent à ses désirs. Supposons que lui soit redonné ou que soit réveillé en elle tout le souvenir de ce qui compose l'histoire de ce peuple, et aussitôt on la verra palpiter de sa vie présente; elle deviendra en miniature l'âme collective de sa nation, le foyer où cette âme et son idéal, sans se retirer d'ailleurs et sans se diviser, s'installeront, s'incarneront pour s'épanouir et de là resplendir au sein de l'univers. De même pour les savants, et il n'est pas d'autre explication de leur patience, de leur désintéressement, de leur inlassable curiosité et de leurs vertus.

Comme les scientifiques, un système philosophique à son point de départ est une illusion. Le fait qui lui donne naissance, les postulats qu'il suppose, les principes sur lesquels il se fonde, considérés relativement à la totalité des phénomènes et à ce que serait le savoir intégral, sont infiniment plus proches de l'ignorance que de la connaissance. Cependant c'est par la foi inhérente à ces données que peu à

peu la pensée s'enhardit, s'élève, s'affermir en solidité et en profondeur, augmente sans cesse sa puissance d'interprétation et d'action sur le monde. Du reste, quand le penseur (savant ou philosophe) se mettant à réfléchir sur son œuvre au lieu d'en suivre le mouvement, de se laisser aller à sa continuité d'élans, retourne vers sa source, il s'étonne de constater que ce système si ferme et si imposant soit établi sur des fondements si contestables, tellement précaires ou relatifs que, si cette réflexion tardive eût été possible et se fût effectuée au début de la route, il ne s'y serait pas engagé témérairement; c'eût été une perte irréparable pour l'humanité, et une grande erreur. Ainsi se confirme encore, de ce point de vue, notre thèse essentielle; car la poésie ne procède pas autrement que la science, que la philosophie, même que la religion, et que tout art. Il y a donc de l'unité dans les démarches de la raison quand elle cherche la vérité, et du cœur humain quand il est possédé par un rêve, qu'il suit un désir, et de l'imagination lorsqu'elle devient artiste. D'où il ressort évidemment que ces démarches ne sont pas arbitraires.

Comme on l'a soutenu très justement, la logique des idées, même les plus éloignées du réel, coïncide avec celle des choses. Le poète, lui aussi, trouve son inspiration dans un monde illusoire. Un poème, c'est de l'invraisemblable qui réussit, un indéfini qui se précise, une obscurité qui s'illumine. Une idée, une observation les plus fortuites déclenchent des associations mentales (affectives, intellectuelles et actives) toutes imprévues, et conduisent l'auteur à des perspectives qu'il n'avait même pas entrevues, à des images neuves, à des trouvailles révélatrices. De sorte que, ce qui paraît par la suite le mieux construit, le plus logiquement essentiel à son âme et à son lyrisme, était le plus imprévisible, est dû, pour une grande part, au hasard. Comme le savant, le poète, en présence d'un fait, au choc intérieur d'une idée soudaine ou longuement méditée, mais qui ébranle toute sa sensibilité et retentit sur toutes ses

tendances, est lancé sur une voie dont il ne pourrait d'avance savoir où elle le conduit. L'illusion initiale se transforme peu à peu en un réel cohérent, fortement charpenté, en un système de vers parfaitement agencés et combinés qu'ensuite les lecteurs les plus exigeants contempleront et approfondiront sans y découvrir une fissure, un vide, un vice de construction, étonnés et ravis d'une si profonde et si harmonieuse synthèse d'éléments si multiples et divers. Or cet édifice, au commencement, manquait de base, ne possédait aucun plan. Il était du mouvement lancé sur du vide, courant à travers des possibles sans un ordre prédéterminé. Un poème est en ce sens une image de la vie : une existence, c'est souvent une illusion qui tente le réel, qui prend pour complice le verbe, qui se fabrique son univers, univers que, l'œuvre une fois accomplie, elle semblera avoir pris pour modèle, n'avoir fait qu'imiter avec plus ou moins de liberté ou de servilité, un rêve qui s'est fait chair.

II

LE NARCISSISME

Il faut reconnaître pourtant que l'illusion méritait d'avoir inspiré des défiances et d'être rejetée par les hommes d'action. En effet, l'état d'âme qu'elle implique peut se développer en deux sens : le plus utile, s'il oriente la personnalité vers des fins qui la dépassent, il est le plus dangereux, le plus funeste s'il la porte au contraire à se replier sur elle-même, à se prendre comme centre de tout ce qui est, pour de là engendrer un univers à ses yeux revêtu d'objectivité, alors qu'il serait seulement la projection au dehors d'une construction de l'imagination.

La force d'une idée, dans un sujet normal et dans

des conditions normales, se mesure à sa capacité de réalisation. L'amplitude de son influence sur les faits détermine le degré de confiance qu'on lui accorde et l'accroît de toute l'étendue des services qu'elle rend. Sans aller jusqu'à dire que c'est sa portée pratique qui la fait fausse ou vraie, il est incontestable que d'elle dépendent sa valeur et les concours qu'elle reçoit.

Mais il arrive qu'il en soit autrement. A la suite d'une déformation que nous analyserons au moins sommairement, une idée entièrement fabriquée peut avoir d'autant plus de puissance qu'elle est plus subjective. Au lieu qu'elle soit affaiblie, elle acquiert plus de vitalité lorsque, n'ayant pas un objet, elle ne rencontre aucune aide de la part du monde extérieur, il est vrai, mais non plus aucune contradiction, ni aucune limite. Un sculpteur épris de son modèle obéit aveuglément à l'idole qu'il en contemple au fond de son cœur et qu'il embellit de tous les mirages de son propre désir; mais il n'en éprouve pas moins au dehors des résistances ou des bornes à ses cristallisations : la présence constante d'un être qu'il doit reproduire et non pas construire, la matière dans laquelle il en fixe les traits, et toutes les choses ambiantes qui, solidaires les unes des autres, composent le réel. Mais supprimons cette matière, ce modèle, et par une aggravation de cet état anormal, le souci de confronter l'image avec les jugements d'un public éventuel; n'est-il pas évident que, si elle devient obsédante, si elle joue le rôle d'une idée fixe, et par suite attire à soi toute l'activité de l'esprit, elle finira par être d'autant plus vive qu'elle s'éloignera du réel, d'autant plus dominante qu'elle sera plus fausse, d'autant plus impatiente de réalisations illusoires qu'elle est vouée d'avance à demeurer vaine et inféconde.

Le danger de l'illusion est là : d'autant plus grave qu'il guette les individus les plus sains et les mieux organisés comme les autres; ou plutôt il les menacerait autant s'ils n'étaient protégés contre ces per-

turbations par leur contact bienfaisant avec le concret, par cette rectitude de jugement que donne et entretient l'expérience, et par l'habitude de n'attendre des effets désirés que de leurs conditions déterminées par un ordre assez objectif pour ne pas se plier à des desseins et des désirs particuliers.

En effet toute idée procède d'une image, toute image d'une perception, et toute perception résulte de la collaboration de l'organisme bio-psychologique avec le monde extérieur. Le sujet et l'objet jouant simultanément constituent un seul système répondant à une seule fonction : celle de faire connaître afin de permettre d'agir. La part du sujet y est tellement grande que Taine a pu rapprocher la perception de l'hallucination, et que M. Bergson a écrit que, dans une image, prise par des sens normaux sur le réel, il entre beaucoup plus du sujet que de l'objet. De là (est-il besoin de le rappeler ?) les philosophies qui de proche en proche aboutirent logiquement à l'idéalisme absolu. Si donc nous supprimons complètement l'objet, il est facile de comprendre pourquoi l'idée acquiert plus de puissance, une croissante intensité, et, comme nous le disions plus haut, qu'elle soit d'autant plus vive et tyrannique qu'elle ne correspond à rien, qu'elle est une illusion : le narcissisme apparaît lorsque l'illusion ainsi entendue commence à se transformer en une hallucination.

Aussi longtemps que l'image reste intérieure, elle n'engendre que des sentiments incertains d'eux-mêmes : soit regrets se mêlant à la jouissance du présent, soit désirs qui mesurent plus ou moins la distance qui les sépare de leur satisfaction ; le sujet peut encore exercer un certain contrôle sur ses représentations. Mais lorsque, se dédoublant en quelque sorte, cette image se projette au dehors dans une apparence qui revêt toutes les propriétés de la réalité, alors il subit de sa part une fascination contre laquelle il ne saurait réagir ; il devient inconscient d'une part de la présence persistante en lui de l'image originelle, d'autre part du processus de sépa-

ration puis d'objectivation de son double, enfin de ce fait étrange qu'il oublie la cause initiale du phénomène. Dans ce cas, il ne sait plus que ce qu'il perçoit, c'est un reflet de ce qu'il est, de ce qu'il pense ou aime : il est inévitable qu'il le considère comme réel et comme le seul réel.

Avant qu'il devienne assez désorienté, déséquilibré ou désagréé, pour que soit possible d'une manière d'abord intermittente puis constante l'hallucination, il faut qu'intervienne un intermédiaire dont le rôle consiste à servir d'écran où il projette et contemple ses propres états d'âme. C'est ce rôle que joue le miroir⁵. A-t-on assez réfléchi sur ce fait banal que la première fois où l'enfant se voit dans une glace il ne se reconnaît pas, considérant son portrait, dont il ignore qu'il est son portrait, comme il considère la glace, la personne qui le porte, et les autres objets qui l'entourent ? Pendant un temps plus ou moins long il en est ainsi. Mais lorsqu'il s'identifie avec cette image que le miroir lui présente, que s'est-passé ? Qu'il retranche progressivement de sa perception globale le monde extérieur, et qu'il finit par réduire tout le réel à lui-même. C'est le point de départ du narcissisme.

Nos rêves, nos impatients désirs ne suffiraient pas à nous rendre dupes des illusions. L'enfant qui veut un jouet sent à tout instant qu'il ne le possède pas. L'espérance et même les promesses qu'il aurait reçues ne sauraient déterminer cette croyance en un objet que le contact avec les véritables réalités démentent ; il ne sortirait pas du champ des possibles ; l'acte positif consistant à désirer et vouloir s'accomplirait toujours d'un second acte qui nierait le précédent. Tandis que le miroir montre l'irréel sous

(5) Insistons sur ce point que ces remarques et analyses ne s'appliquent pas particulièrement aux esprits faibles et sujets à toutes les influences s'exerçant sur eux du dehors, subissant facilement, passivement, des suggestions, mais à tous, à ceux-là même qui se possèdent le plus, qui sont parfaitement maîtres d'eux-mêmes. Proust va plus loin : selon lui, « le génie consiste dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété ».

la forme d'une image ayant les mêmes caractères que celles du réel : le moi peut se regarder, s'attarder dans sa propre contemplation, se plaire et s'aimer; le monde passe à l'arrière-plan de ses préoccupations et de ses affections : Narcisse s'est épris de Narcisse.

Si les fonctions par quoi l'existence du sujet est relié aux choses et agit sur les choses, si les jeux de sa vie intérieure lui font prendre une conscience de plus en plus nette et vive de tout ce qui lui est extérieur, il arrive que, toujours plus épris de lui-même, non abstraitement mais concrètement, dans tous ses états d'âme, il étend la surface de sa glace à la mesure de l'expansion de son être, c'est-à-dire de l'objet de son amour. Le monde ainsi se divise en deux parts : dans l'une, tout ce qui le laisse indifférent, et qu'il ne voit même pas; dans l'autre, ce qui arrête et retient son attention. Mais à peine s'y intéresse-t-il qu'il le transforme en des reflets, en des doubles de lui-même; il multiplie ses miroirs et ses propres images : Narcisse est amoureux de nombreux et divers Narcisses.

Les réalités ne sont alors pour lui que des apparences, mais non au sens où le comprenait Platon et où l'entendent ceux qui admettent plusieurs plans de vie, d'autres univers possibles que celui de notre connaissance sensible. Par l'effet de cette projection du *moi* sur tout ce qui l'entoure, elles sont vidées de leurs qualités, de leurs propriétés; ou plutôt leurs traits et leurs caractères les plus évidents sont interprétés non dans leur forme objective, telle que les saisirait une attention impartiale, mais comme il faut qu'ils le soient pour que le *moi* s'y découvre, s'y contemple, s'y complaise et y accroisse cet attachement de plus en plus exigeant qu'il éprouve pour lui-même. Aussi les choses et les êtres le fascinent-ils un jour ou l'autre irrésistiblement. Ses désirs ne rencontrent plus, ni du dehors, ni du dedans aucun obstacle. Ils se multiplient, se font plus intenses, plus pressants, et augmentent son désaccord avec le mi-

lieu où il vit et avec l'ordre des phénomènes qu'il subit néanmoins, qu'il interprète faussement, auxquels il répond inexactement, qu'il gêne, qu'il trouble, et qui réagissent sans qu'il puisse comprendre la raison de ces réactions ni même, finalement, les ressentir. Au delà, l'illusion se fait hallucination : Narcisse suit son image qui le séduit et où il ne se reconnaît pas ⁶.

Lorsque nous nous penchons au bord de l'onde calme d'un étang où le frôlement de la brise, la chute d'une feuille, les échos du sillage d'un cygne font courir quelques rides, tracent légèrement de fugitifs sillons, et que nous y contemplons les reflets du ciel, des arbres, des passants et de nous-mêmes, nous savons distinguer le réel de son double illusoire. Le même regard qui synthétiquement les comprend l'un et l'autre étreint simultanément leur ligne de démarcation. Nous jouons avec ces choses renversées; comme fatigués de la netteté du dessin bien délimité, des formes précises, localisées et immuables des objets du monde extérieur, nous aimons à les revoir parés et embellis par des voiles d'imprécision. Si la confusion nous plaît parfois davantage que l'extrême clarté, si aux êtres dressés dans l'espace, épanouis dans la liberté que leur accorde à leur place la nature, nous préférons leurs frêles apparences noyées dans la flottante limpidité des eaux, c'est qu'ainsi se trouve flatté notre besoin d'art, et peut-être que nous pressentons une vérité plus profonde que celle dont nos sens sont les instruments de connaissance imparfaits. Autrement notre attitude ne se comprendrait pas. Sans doute les mirages font-ils

(6) Nous exagérons volontairement notre analyse, car nous ne méconnaissons pas qu'en général, chez tous les sujets normaux, et surtout chez les artistes qui pensent et créent, le narcissisme n'est jamais complet. Il ne le serait en effet que si disparaissait toute notion de la dualité : l'objet et l'image. Or elle ne s'efface pas, au contraire. Il se produit une réaction de l'image sur le réel et réciproquement du réel sur l'image. C'est cette mutuelle réaction qui maintient, dans la conscience la plus fascinée par elle-même, le sentiment concret d'une réalité extérieure. C'est l'une des idées qu'exprime Proust quand il dit « je ne fais pas ce que je veux ». (*Le Temps Retrouvé*).

partie du tableau, et participent-ils au charme qu'il inspire; dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, peut-être obéit-on à un certain goût pour le mensonge, l'obscurité et l'erreur; même ce goût ne peut manquer d'avoir une signification. C'est que le réel ne remplit pas le vide que creusent autour d'elles certaines de nos aspirations qui le dépassent, dont les objets le transcendent.

Dans un sujet normal, il se fait conformément à la nature un accord suffisant entre d'une part les facultés psychiques et les fonctions organiques, et d'autre part les conditions subjectives et objectives de l'action. Il se maintient entre les unes et les autres dans un équilibre qui accompagne, consolide et exalte leurs progrès. Il éprouve lui aussi les voluptés amères des désirs insatisfaits, des ambitions irréalisables, des rêves qui déteignent sur sa vie en mélancoliques regrets ou en décevants mirages. Il est capable de franchir les limites de son expérience, de penser l'univers, de tendre vers l'Absolu, le Parfait. Mais ces élans de son esprit ou de son cœur n'occupent de son temps et dans ses réflexions qu'une place relative. Ils n'envahissent même pas tous ses loisirs; ils n'en sont qu'une sorte de luxe. Tout au plus jouent-ils le rôle d'un aimant qui attirerait sa personnalité vers des fins supérieures dont deviennent solidaires ses propres finalités. Il n'en va pas toujours de même. Nombreux, sans qu'ils soient encore des anormaux, sont les esprits inquiets, possédés, envoûtés par un « *démon* » intérieur qui n'a pas toujours la sagesse, la sérénité ni le génie de celui de Socrate. Ces aspirations vers le Beau, le Bien, le Parfait, Dieu, ou vers le Bonheur absolu, ou vers la Vérité totale, ou vers une Durée éternelle, envahissent tout leur être qui dès lors se meut au milieu du monde sensible en éprouvant ce sentiment qu'il ne contient que des apparences, qu'il les emprisonne loin des véritables réalités ⁷.

(7) Le Faust de Goethe est une œuvre trop considérable pour qu'on risque de la limiter en l'interprétant d'un point de vue

Dans le *Mythe de la caverne*, celui qui n'est qu'une ombre de vivants, contemplant dans une ombre de lumière ces défilés de fantômes sur le mur, l'ignore. A sa conscience empirique, celle qui lui révèle en les réfléchissant sur son miroir interne ces ombres et ces cortèges d'illusion, ajoutons une conscience transcendante qui, ayant contemplé dans le passé le véritable réel, continuerait, tournée vers lui, de le percevoir, en mêlerait ses représentations ou ses souvenirs aux images qu'il percevrait présentement sur le fond de la caverne : son existence ne serait qu'une

même séduisant et original. Des travaux récents ont révélé combien ce drame, qui paraîtrait n'émaner que d'une imagination poétique puissante, repose sur des connaissances approfondies et condense de longues et profondes réflexions. Sans prétendre rejoindre l'une des intentions de Goethe, l'un des moments ou aspects de sa pensée, ne pourrait-on supposer que Faust soit, sur le plan de l'action, le déroulement, le déploiement analytique d'une idée, d'un sentiment, d'un état d'âme vécu par l'auteur et où les rêves graves d'un penseur sérieux tournent autour de la vie ou de la mort ? Ce qui, dans le domaine de la métaphysique est une question sur le sens de la naissance et de la destinée humaines au sein de l'Univers, sur le plan de l'existence au sein d'une réalité objective et spatiale devient une difficulté pratique à résoudre, à savoir : comment vivre intégralement, et de manière à surmonter même la nécessité physique de la mort ? D'où les systèmes d'idées et d'hypothèses se mêlant à des initiatives, à des efforts réalisateurs et à des désirs. Le plus central de ces désirs est celui d'une jeunesse inaltérable et indéfinie au service d'un amour parfait et infini. Science, pouvoirs, richesses, sagesse même ne valent plus finalement que par rapport à ce vœu d'autant plus fort et obsédant qu'il se sait impossible à accomplir. C'est lorsque Faust serait le plus conscient, malgré son savoir et ses vertus, de l'impossibilité de son rêve, que celui-ci deviendrait pour lui l'unique nécessaire, et alors le narcissisme commence. Supposons que Méphisto n'intervienne pas et que toute la pensée de Faust se concentre sur Marguerite, n'est-il pas vrai que chacun de ses pas, de ses actes, chacune de ses pensées, que tous ses sentiments se transformeraient en des images des choses se reflétant sur lui-même et en des images de lui se réfléchissant sur les choses, images construites selon ses désirs et par ses désirs. A la limite il arriverait à croire que ce qu'il veut s'accomplit. Il se verrait tel qu'il devrait être pour conquérir l'objet de son amour ; il serait jeune dans son propre et subjectif miroir.

Encore, le cas de ce que nous appellerions les extravagants illuminés de l'action, qui s'acharnent à poursuivre la réalisation impossible des plus funestes utopies. Leur extraordinaire incompréhension des conditions exactes dans lesquelles se produisent les événements, évoluent les institutions, leur aveuglement étonnant obstiné aux réalités les plus manifestes, qui contrarient leurs élans et contredisent leurs conceptions, comment les expliquer sinon par un phénomène de cristallisation autour d'une idée à leur insu par eux personnifiée ? Ce qui frappe en eux c'est leur incapacité de regarder ce qu'il ne leur faut pas voir, de rester sourd à ce qu'ils ne doivent pas entendre, et de ne pouvoir par

longue suite de rêves, de désirs, d'incompréhensibles regrets, d'inaispaisables nostalgies; il deviendrait un perpétuel inadapté dans son milieu; parmi les autres dirigés par leur sens pratique, il paraîtrait privé incurablement de bon sens. Il finirait par être tangent à la folie⁸ : dans un pareil état, comment ne préférerait-il pas à son insu le mensonge à la vérité ?

Or, pour un sujet normal, l'art porte les fonctions mentales, disciplinées et harmonisées par le sens du réel, à se déplacer dans la contemplation d'objets qui semblent symboliser un idéal dont s'embellit son réel quotidien. Pour les autres, il est le moyen de s'affranchir au contraire de ce réel en le voilant, en l'entourant d'une certaine indéfinition, en l'obscurcissant dans une atmosphère de mystère. Il l'altère, il est vrai, relativement aux données de la perception sensible; mais en le révélant comme un système d'apparences, il le rapproche des véritables réalités; ou plus exactement il l'empêche de s'interposer entre la conscience transcendantale et son objet. Nous le répétons : le narcissisme est la dégénérescence, par suite d'un développement excessif, d'une aspiration qui serait naturelle dans un sujet normal.

A-t-on remarqué que le narcissisme se trouve dans de grandes et riches civilisations, telles que *l'Égyptienne*, comme un principe inconscient d'une des institutions les plus essentielles ? On sait l'origine et le sens des monuments funéraires chez les *Égyptiens*.

suite marcher autrement dans la vie que dans cet état de possession commun à tous les somnambules, à tous les sujets hypnotisés. La source d'ailleurs de leur hallucination n'est pas uniquement en eux-mêmes; ils ont subi l'empreinte d'une puissante personnalité qui les a d'autant plus conquis qu'elle a su déguiser leur faiblesse, grâce à laquelle ils s'abandonnent passivement à sa volonté, en une apparence de force capable de transformer, suivant leur idéal, le monde entier. Ils marchent donc au sein du réel sous l'attraction irrésistible d'une idée. Eux aussi sont des Narcisses qu'attire une image du monde qui est la projection sur lui de leur rêve intérieur; ainsi sont-ils conduits à s'anéantir, à l'instant même où ils vont enfin réaliser leur espérance, dans les abîmes sans fond de leur insondable miroir. Seulement ils y entraînent, en même temps qu'eux, la masse des victimes de leur attrayante illusion.

(8) Nous nous souvenons d'avoir lu une remarquable étude de M. Revault d'Allonnes, publiée dans la *Revue de France*, sur la *Folie*, que l'auteur interpréterait dans ce sens.

tiens, le rôle qu'y jouait l'image du mort; et que tous les détails et la composition du tombeau concouraient à permettre au défunt toujours vivant de revenir à volonté dans son corps. Or le corps de « *rechange* », ainsi que le qualifie M. Maspero, le sculpteur le faisait non tel qu'avait été le personnage au moment de sa mort, mais tel (ou plus beau, plus sain, plus fort) qu'il était au temps le plus heureux, le plus florissant pour lui de sa vie. Cette idéalisation n'est pas l'effet d'une illusion, mais celui d'une conception religieuse liée intimement aux mœurs, et à la mentalité collective. L'Égyptien faisait là du narcissisme au sens exact du mot. Il savait, il voulait s'assurer à l'avance, avant de mourir, qu'après la mort, il se survivrait ici-bas dans un double digne de son âme.

C'est Narcisse se voulant immortel. L'homme prolonge par avance, jusque dans l'au-delà, son besoin de s'inventer un double devant lequel il s'efface dans l'intérêt de sa propre durée, pour lequel il s'oublie l'ayant son caractère éphémère, et dans lequel il se contemple, car, après s'en être séparé pour mieux l'imaginer à sa guise, il se confond avec lui. Mais ce narcissisme ne serait pas possible à une seule fonction de l'esprit qui travaillerait en quelque sorte à part, en marge des autres, et l'engendrerait par une déformation de son mécanisme, par une déviation de son rôle normal. L'imagination, qui est la faculté d'abord de transformer la sensation en image et ensuite de pénétrer au delà des apparences la véritable nature des objets, à travers le masque de phénomènes qui recouvre les êtres, leurs véritables traits, leur réelle identité, serait capable d'inventer ce qui n'existe pas; de l'illusion on passerait alors aisément au narcissisme. Mais ne voit-on pas qu'ainsi l'on rend le fait même de la représentation illusoire inintelligible? Les autres facultés pourraient-elles, de par leur jeu normal, ne pas réagir contre cette imagination qui aurait la fantaisie d'introduire, dans le système total de la connaissance et des relations

du sujet avec le monde extérieur, des éléments incompatibles avec ce système qu'elles approchent, qu'elles vivent et qu'elles aspirent à traduire solidement, intégralement ? Mais l'illusion est possible, au contraire, parce que, comme nous le rappelions plus haut, elle se trouve en germe, virtuellement déjà, dans la perception. Au surplus, cette part du sujet en train de percevoir et qu'il mêle à son insu à l'image qu'il se donne de son objet avec l'absolue conviction de le représenter exactement, on n'y insiste jamais assez, et peut-être même, quand on l'approfondit, le fait-on incomplètement. De ces perceptions, en effet, il en est une sur laquelle on glisse et qui pourtant joue un rôle prépondérant, à savoir la lumière sans laquelle l'image, même déjà formée, enregistrée, resterait plus ou moins ignorée du sujet qui la porterait en lui sans le savoir. Dans la nature, les corps ne sont éclairés que par reflets; peut-être possèdent-ils leur propre clarté; elle est noyée dans celle qu'ils reçoivent du dehors. Et ceux d'entre eux qui, pour les autres, et dans l'espace où ils se meuvent vertigineusement, sont des soleils qui leur envoient la lumière et la chaleur, se connaissent-ils seulement comme tels ? Il en est de même pour nous et pour ce qui se passe au dedans de nous. Nos états d'âme ne se suffisent pas; peut-être chacun d'eux contient-il sa propre clarté; mais elle n'est agissante, elle n'est révélatrice que par une lumière qui lui vient soit d'autres états, soit de la conscience entière, soit du centre de la personnalité qui serait pour elle un rayonnant soleil. Quant à savoir ce que nous sommes, nous ne le pouvons que grâce à des miroirs où se réfléchissent notre propre image. Un poète ajouterait que le soleil se contemple peut-être et se cherche indéfiniment dans le champ infini des étoiles. Et nous aussi nous nous cherchons, sans jamais être capables de nous voir comme nous voyons les autres; il faut que l'un d'entre eux au moins devienne pour nous un miroir à la fois multiple et unique. Encore, cette image qu'il réfléchit de notre être ne la perce-

vons-nous que si l'un et l'autre nous sommes inondés par une lumière qui nous vienne du dehors. Narcisse rencontre Narcisse, et ils s'aiment parce qu'ils se révèlent et s'illuminent mutuellement.

Ces analyses sont bien loin d'épuiser la question. Le narcissisme est un de ces phénomènes psychiques qu'on peut approfondir indéfiniment, car il est l'effet de l'expansion normale du moi dans ses multiples relations avec l'univers, avec le monde des consciences et avec lui-même. A l'analyser, on y découvrirait notamment des affirmations, des jugements d'existence auxquels la réflexion critique ne s'applique pas. Dans le champ de ses perceptions, le sujet pose la réalité de ce qu'il voit, de la même manière, dans le même comportement que le mathématicien pose ses objets, cependant abstraits, et en un certain sens irréels, et qu'il utilise ses axiomes et ses postulats. Il s'ensuit que le phénomène normal d'objectivation s'étend à tous ses états d'âme, même aux plus subjectifs d'entre eux, ceux qui se passent au plus profond de sa conscience. L'affirmation précède donc toujours la négation; et lorsque la négation vient se plaquer sur l'affirmation, c'est que la pensée n'est plus strictement individuelle, elle est spécifiquement sociale. Or lorsque cet équilibre entre le sentiment que le sujet prend à tout moment de lui-même et la connaissance que, simultanément, il acquiert du monde extérieur, s'altère, se fait de plus en plus irrégulier, intermittent, et finalement se rompt, le narcissisme commence. L'individu se retire du groupe, il évite toute confrontation de soi avec autrui; il élimine tout ce qui pourrait contrarier cette progressive absorption du réel en lui-même, cette réduction des images que ses sens cueillent encore dans l'univers à celle qu'il nourrit de lui, qu'il grandit et embellit de tout ce qu'il enlève aux êtres et aux choses : l'objet tend vers le néant, pendant que le sujet se développe à l'infini. C'est alors qu'ayant détruit le monde, imaginairement, et la société actuelle qui continue de l'êtreindre de toutes parts, et parce que la dualité,

reste quand même la condition de son existence, il fabrique de plus en plus artificiellement un double de lui-même, celui qui est capable à la fois d'exister en plus de lui et de ne jamais le contredire.

Or tout artiste est un Narcisse qui construit l'univers à son image dans un besoin de se découvrir, de s'inventer perpétuellement, et qui se dédouble pour se contempler dans un objet digne de lui; ou plutôt faisons une distinction nécessaire. On a souvent et diversement opposé le réalisme et l'idéalisme. Ne semble-t-il pas que le réaliste est celui qui fait abstraction de lui-même dans sa représentation aussi objective et impersonnelle que possible de la réalité? Pourtant, s'il y réussissait complètement, ferait-il de l'art? ⁹ L'idéaliste au contraire transforme le monde en l'interprétant à travers son idéal qui est une sorte de miroir déformant, prisme subjectif, constitué par sa propre personnalité. Il l'engendre; mais peu à peu, par l'effet de sa méditation et de sa

(9) Proust a, semble-t-il, parfaitement saisi la faiblesse du réalisme; il le critique, il est vrai, au point de vue art, et le ramène à l'attitude, au procédé de l'imitation. Mais, quand les métaphysiciens, subissant l'influence de l'esprit et de la méthode positifs, ramènent tout le réel pensé à celui qui compose notre expérience, est-ce qu'ils ne posent pas le problème en fonction de la perception? Au fond de leur dialectique, agissant sur leurs analyses et leurs raisonnements comme un principe latent et inconscient, n'admettent-ils pas, avec le vulgaire, que l'image est adéquate à l'objet, si bien que le monde extérieur composé de tous les objets de nos perceptions se réduirait aux images que nous en fournissent nos sens, nos idées n'en étant que des transformations relatives à notre expérience, et ne pouvant avoir dès lors nulle signification ni nulle portée au delà. Or il suffit de revenir au point de départ de la connaissance pour y discerner déjà des éléments que la perception, prise en soi, ne comporterait pas et qui sont comme des *a priori* se mêlant intimement au contenu objectif de nos sensations. D'où ce jugement sur le réalisme littéraire. « La littérature, dit Proust, qui se contente de décrire les choses, de donner un misérable relevé de leurs lignes et de leur surface, est, malgré sa prétention réaliste, la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit, et nous attriste le plus, ne parlât-elle que de gloire et de grandeur, car elle coupe brusquement toute communication de notre Moi présent avec le passé dont les choses gardent l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à le goûter encore. Plus simplement, elle altère l'image du réel en la dépouillant de ce que le sujet y mêle de lui-même; et c'est cette part subjective qui est, qui peut être créatrice ». Ailleurs, il écrit encore : « Une heure, n'est pas qu'une heure; c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats ».

(V. *Le Temps Retrouvé*, T. II, p. 39 et 40).

contemplation, il le projette au dehors, et il oublie, il feint sincèrement d'oublier qu'il en est le principal auteur. Qu'est-ce du reste que cette tendance à l'unité de pensée, de sentiment, d'action et de parole qui domine les esprits les plus évolués, sinon le besoin de réduire tout l'ordre universel à l'image qu'ils s'en feront, et c'est-à-dire de reconstruire, de réinventer le réel de manière qu'il devienne un miroir où se regarder et s'aimer ?

L'ari ne peut se passer d'illusions. L'artiste est un Narcisse qui se penche perpétuellement sur le fleuve de sa vie intérieure pour simultanément y voir lui-même et le monde qu'il enfante et qui s'y reflète, qu'il attire et qui paraît le rechercher, qui est *lui* se dédoublant, pour qu'il lui soit possible, n'étant toujours qu'un, de s'aimer *mutuellement*. Plus il est grand, plus il est solitaire; et plus il est seul, plus il doit devenir deux; et parce que les deux ne font qu'un, son amour pour lui-même n'a pas de limites et n'a pas de fin¹⁰.

- (10) ...« L'image est vaine et les pleurs éternels !
 « A travers les bois bleus et les bras fraternels,
 « Une tendre lueur d'heure ambiguë *existe,
 « Et d'un reste du jour me forme un fiancé
 « Nu, sur la glace pâle où m'attire l'eau triste...
 « Délicieux démon, désirable et glacé !
 « Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée,
 « O forme obéissante à mes yeux opposée !
 « Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !...
 « Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent
 « D'appeler ce captif que les feuilles enlacent,
 « Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs !...

Valéry. — *Narcisse parle*, Album de vers anciens, dans *Poésies*, p. 34. Paris, Gallimard.

- « Heureux vos corps fondus, Eaux planes et profondes !
 « Je suis seul !... Si les Dieux, les échos et les ondes
 « Et si tant de soupirs permettent qu'on le soit !
 « Seul !... Mais encor celui qui s'approche de soi
 « Quand il s'approche aux bords que bénit ce feuillage...
 « O semblable !... Et pourtant plus parfait que moi-même,
 « Ephémère immortel, si clair devant mes yeux,
 « Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux,
 « Faut-il qu'à peine aimés, l'ombre les obscurcisse,
 « Et que la nuit déjà nous divise, ô Narcisse,
 « Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit !
 « Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
 « Que de ma seule essence;

Mais que dirons-nous de la philosophie ? Elle, du moins, se voue tout entière à la vérité. Défiante à l'égard de la raison qui se laisserait facilement détourner de sa voie pour se livrer aux séductions de l'imagination, elle s'applique à concilier le souci de son indépendance et une certaine solidarité de plus en plus étroite avec la science positive. Rien n'est plus émouvant que cet effort sur soi-même auquel s'astreignit ce merveilleux écrivain qu'était Spinoza pour composer son *Ethique* « *more geometrico* » et prévenir par là les erreurs où auraient pu l'engager à son insu les mirages propres au langage. On la voit donc, à travers les siècles, discipliner sa pensée, organiser ses recherches, accorder la hardiesse logique du raisonnement spécifique des dialectiques constructives avec la prudence, la lenteur, l'incessant contrôle essentiel aux explorations de l'expérience. Ses hypothèses sont de moins en moins demandées à des envols de l'esprit vers ces sommets où une certaine coïncidence paraît possible du Principe avec la conséquence, de la Cause première avec ses effets. L'intuition elle-même, si audacieuse et prompte quand il s'agit pour l'artiste de créer, se fait timide, hésitante lorsque, pour le philosophe, le but est de savoir ; elle attend pour jaillir et donner sa lumière qu'une longue observation du réel, un considérable assemblage de faits recherchés, sondés, interprétés en tous sens et de divers points de vue, ait mérité ses révélations. De moins en moins, la différence est grande, non dans leur contenu, mais dans leurs procédés de formation et de développement, entre un système philosophique et un système scientifique.

Et pourtant, n'est-il pas d'un intérêt passionnant de voir les doctrines se mouvoir du réalisme à l'idéa-

« Tout autre n'a pour moi qu'un cœur mystérieux,

« Tout autre n'est qu'absence.

« O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi !

« Le plus beau des mortels ne peut chérir que soi...

Valéry. — *Charmes, Fragments du Narcisse, Poésies*, p. 133 et suiv.

lisme, en vertu d'une nécessité interne, comme si le réel conduisait fatalement vers l'idéal, ce qui prouverait qu'il le portait en soi primitivement et tout le long de son trajet ? Par une alternance régulière, dans un rythme qui paraît normal, réglé par la nature, la pensée évolue de l'élan vers l'idée à la descente vers le fait, des vertigineuses ascensions des sphères où l'esprit pur semble contempler éternellement son Verbe créateur aux piétinements laborieux parmi les réalités où l'intelligence connaît en fonction de l'action utilitaire. Ainsi la philosophie va-elle, dans son devenir tantôt lent et tantôt précipité, de l'idéalisme au phénoménisme, et du phénoménisme de nouveau à l'affirmation d'un Moi relatif ou absolu, particulier ou universel qui, comme un Dieu, enfante son univers. Quel que soit son fondement et la logique d'idées qui y ait conduit, n'est-il pas manifeste que, s'il réalisait sa théorie dans sa conduite par rapport au monde, le penseur serait dans la même attitude que Narcisse se contemplant au milieu de « ses » réalités dans la clarté de sa « fontaine », « sa chère fontaine », comme dit M. Valéry ; d'autant plus chère qu'elle aussi n'est que sa propre conscience lui devenant un opportun et complaisant miroir.

Enfin ce n'est pas seulement l'individu, mais aussi l'humanité qui, malgré l'ensevelissement des générations successives, se perpétue comme si le temps ne mordait pas sur sa durée, et qui se contemple indéfiniment dans l'histoire de ses grands hommes et de ses événements. Rien n'est plus complexe, plus étrange que ce miroir où elle se conçoit tour à tour libre et déterminée, évoluant nécessairement sur une route tracée d'avance, et s'y créant elle-même par un choix entre des possibles qui s'offriraient simultanément à elle, en chaque moment de son devenir ; tantôt adorant ses maîtres à l'égal des dieux, et tantôt, iconoclaste des idoles qui firent ses délices, et où elle apprenait l'art de la grandeur, elle les confond dans l'anonymat des masses sou-

mises à un impénétrable désir. Jusque dans ses efforts pour mettre de la raison dans l'empire de ses instincts, elle trahit son besoin de se dédoubler afin de se contempler. Elle est une mémoire où le passé lui redevient présent, où l'avenir se passe des mirages du passé. Elle aussi, pendant des années et des siècles, elle marche vers l'image qu'elle projette au-devant d'elle, de l'idéal qu'elle invente et qu'elle objective, et, fascinée par son rêve intérieur, aveuglée par son propre éblouissement, elle va jusqu'où la conduit son hallucination : dans l'abîme où à la fois elle se réveille et elle sombre pour renaître et redevenir le jouet de ses nécessaires illusions.

Or, dans ce narcissisme supérieur, d'une si grande portée et d'une si haute distinction, il semble bien que l'homme dont, généralement, l'on dit qu'il est à l'image de son créateur, imiterait Dieu. Une puissante imagination en effet, qui prendrait son élan sur cette question si simple et peut-être à jamais insoluble : pourquoi tout le réel (tout le réalisé et tout le possible) ne s'est-il pas — avant le commencement du temps — dans une éternité sans durée, réduit à Dieu ? Comment expliquer que le Tout, un et indivisible, contenant en lui l'infini de toutes les concevables perfections ne se soit pas suffi ? Quelle fut la raison de la première dualité ? Cette imagination, qu'inventerait-elle à répondre ? Ceci sans doute : que Dieu ressentit le besoin de se regarder dans un miroir ¹¹.

(11) Dans son livre profond sur « *le Problème du génie* », M. Segond, réfléchissant sur « *l'inquiétude du génie et le refuge dans l'éternel* » s'arrête un moment sur « *l'enfant Narcisse* » et en parle d'une manière admirable : « Ce que le mythe signifie, « c'est l'inquiétude essentielle du génie quel qu'en soit le domaine, « l'impossibilité d'un repos dans la possession tranquille de son « être, l'image insaisissable d'une excellence inconnue, le besoin « angoissé d'un sentiment plus riche et d'une exigence supérieure, « la volupté in formulable d'un appel à la souffrance, la volonté « chimérique d'une possession qui se dépasse et s'annihile par « son excès, bref l'exaltation morbide et fatale, d'une incom- « plétude éternelle. Il y a dans toute génialité besoin inassouvi « de création ultérieure, inquiétude indéfinie de réalisation, im- « possibilité de fixation — tel Faust — et de contentement. Et « jamais, en cet effort insatiable vers l'excessif (dont les per- « versions et les satanismes ne sont que l'image renversée),

III

LA PENSÉE CRÉATRICE

L'art est une puissance de suggestion; il relève de la magie. Il ne réussit à nous émouvoir que s'il nous fascine, endormant les résistances qu'opposeraient à son influence sur nous les caractères sail-lants ou superficiels du moi dont dépendent nos sentiments et notre consentement à des idées. Mais, par là, il n'est pas seulement dangereux; il peut se nuire à lui-même. S'il neutralise notre personnalité, en effet, avec quoi nous sera-t-il possible de participer à son épanouissement ? S'il nous plonge dans le sommeil, comment nous enivrera-t-il de son enthousiasme ? Et, s'il y parvient, de quelle nature sera notre sirène ? Enfin, s'il substitue à l'être que nous sommes, même celui de l'artiste, nous vivrons ses chefs-d'œuvre à la façon d'un étranger. Il y a donc, à ce pouvoir magique, envoûteur de l'art, une limite qui ne doit pas être franchie; en deçà, nous sommes indifférents, insensibles; au delà, nous ne sommes plus nous-même; on nous conduit aveuglément vers un état analogue à celui de Narcisse marchant en somnambule vers l'image qui le séduit, et avec laquelle, puisqu'elle est illusoire, il sombrera dans le néant.

« perte de vue de soi, de la pensée immanente, où se développent « sa formule et son exigence ». (V. Segond. — *Le problème du génie*, p. 227. Bibliothèque de philosophie scientifique, fondée par Gustave de Bon. Flammarion, Paris, 1930).

Le remède est bien, comme le dit l'auteur, « *le refuge dans l'éternel* ». Mais est-ce parce que cet éternel est devenu le double indispensable, le miroir objectivé de l'artiste ? Nous croyons plutôt que, dans ce cas, il y aurait *maladie continuée* et non salut. D'ailleurs, comme nous essayons de le montrer dans tout ce travail, nous n'admettons pas la thèse du génie-maladie. Il en est de lui comme du mysticisme. De ce qu'il peut naître et croître dans un corps déficient, il ne suivrait nullement qu'il fût lui-même quelque chose d'anormal et de morbide. Il surmonte, au contraire, ces résistances matérielles (organiques) comme les autres, et ce qu'il met d'éternité dans ses relatives créations tient à ce qu'il est essentiellement et originellement *la nature humaine transcendée*.

Que conclure, sinon que l'art a pour but non pas d'amoindrir, mais d'exalter la conscience ? Il peut se servir de l'ombre¹², mais comme d'un moyen d'augmenter, là où il convient, la clarté. Il faut qu'il nous révèle à nous-même, non pas dans ce que nous sommes superficiellement, mais dans notre moi profond; et que, par cette révélation, il nous porte au delà du niveau de vie où nous étions installés commodément. Cette faculté de nous mettre, nous, notre existence, notre âme, en pleine lumière, à nos propres yeux, et de nous hausser violemment ou doucement, à des horizons inconnus, à des plans de vie insoupçonnés, et qui nous rend possibles des élans vers eux dont auparavant nous n'aurions pas osé nous croire capables, c'est le signe indubitable auquel on le reconnaît; c'est la marque de la *Pensée créatrice*.

Elle se manifeste sous de nombreux aspects; elle est ce que vaut l'artiste qui l'enfante; le plus souvent, quel qu'il soit, elle le dépasse; mais son caractère le plus évident est de s'imposer irrésistiblement à son esprit dès qu'il l'a conçue. En lui, dans ce temps de création, où il est possédé de son idée, le possible ne se distingue pas du réel; ils se confondent; le doute n'apparaît que par la suite, dans les moments où se relâche la tension de la personnalité vers les réalisations entrevues ou déjà même entreprises. De nombreuses voies se présenteront à lui, de multiples moyens entre lesquels il se verra d'abord hésitant, puis obligé de faire un choix. Il est devenu le dialecticien de son talent, le logicien de sa conduite, parce que passagèrement elle s'est détachée de lui pour être un objet d'analyse et de réflexion.

(12) A l'art en général s'applique ce que M. Strowski a dit très justement à propos du théâtre : « Les ténèbres, l'ombre, l'obscurité ne sont pas exclues de la scène, parce qu'elles peuvent y augmenter l'angoisse et la curiosité; mais leur rôle est court. Et elles n'ont de valeur que comme interruption de la clarté. Ce n'est pas l'obscurité qui est dramatique, c'est l'absence d'une lumière attendue. ».

(Fortunat Strowski. — *Le Théâtre et Nous*, Ch. II. La lumière, p. 124).

Lorsqu'il crée, l'intuition initiale se forge, à mesure qu'elle se fait plus lumineuse et plus impérative, les moyens grâce auxquels son développement s'accomplit simultanément dans la pensée elle-même et dans le domaine où elle doit puiser la matière qui lui convient.

Quand il s'agit de modeler les événements, de construire des édifices, d'embellir des palais ou des cités, des volontés se rencontrent qui peuvent se heurter, des intérêts convergents entrent en conflits. L'idée la plus riche n'est qu'un idéal dont il est permis, dont il est prudent d'exiger qu'il se fasse reconnaître comme réalisable. Mais, sur le terrain de l'art, les chefs-d'œuvre s'accomplissent sur un plan distinct de celui de l'action utilitaire; et même lorsque leur influence ne s'exerce pas dans le champ de la vie collective, sur le monde physique et social, ils se propagent et s'approfondissent indéfiniment dans celui des consciences¹³. Il est bien vrai que des innombrables desseins, que d'innombrables cerveaux conçoivent au sein d'une société bouillonnante d'idées, de rêves, de désirs, rares seront les privilégiés qui seront distingués de la foule des autres, et plus rares encore les élus qui passeront dans les faits. Dans les sillons de la vie où l'homme répand ses pensées, les moissons ne rendent qu'une infime partie de ce qu'ils ont reçu. Les semences égarées ne contenaient-elles pas autant de possibilités que celles qui ont germé? Sans doute; et d'ailleurs, combien d'entre elles que nous croirions perdues, se sont, au contraire, épanouies sans que rien dans l'espace ne le révèle par des effets distincts! Mais il s'agit avant tout d'agir, et la société nous impose

(13) « Il se peut que l'on découvre un jour les raisons pour lesquelles, si Platon, Swedenborg, ou Plotin n'avaient pas existé, l'âme du paysan, qui ne les a pas lus et n'en a jamais entendu parler, ne serait pas ce qu'elle est infailliblement aujourd'hui. Mais, quoi qu'il en puisse être, aucune pensée ne se perdit jamais pour aucune âme, et qui dira les parties de nous-mêmes qui ne vivent que grâce à des pensées qui ne furent jamais exprimées? »

(Novalis. — *Fragments et les Disciples à Saïs*, p. VII. Traduction par Maeterlinck. Lacombez, Bruxelles 1909).

ses mœurs, ses intérêts, ses habitudes, et son souci de prendre pour signe de la valeur pratique d'une idée les succès qu'elle remporte dans le réel. Les projets d'urbanisme que forme un architecte, nous voulons les voir se prolonger en cités, en monuments. Seulement, pour que ce critérium ne pût jamais nous induire en erreur, il faudrait que notre attention embrassât une durée plus longue que celle découpée dans le temps par nos impatientes préoccupations d'utilité. Mais surtout, le champ des réalisations concrètes dans le domaine physique des valeurs matérielles, n'est pas tout le réel; il y a en outre celui des valeurs morales, des conquêtes spirituelles. La pensée créatrice, qui enfante les chefs-d'œuvre de l'art, est toujours agissante, et toujours victorieuse, en définitive sur le plan des consciences.

Le poète, à cet égard, est privilégié. N'est-il pas, en effet, le maître presque absolu de sa matière et ne dispose-t-il pas de tous les moyens nécessaires à l'épanouissement, en lui, de son génie ? Il ne lui faut que le langage. « *Mais, M. Degas, dit un jour « Mallarmé, ce n'est pas avec des idées qu'on écrit « des vers; c'est avec des mots* ». Pour le poète donc, plus que pour quiconque, il est certain que le réel existe d'abord, et que le possible ne serait rien de plus que « le mirage du présent sur le passé »¹⁴, c'est-à-dire le mirage du poème accompli sur cette partie de la durée où l'idée n'en était pas encore conçue par lui, où son âme n'avait pas encore vibré d'être possédée soudainement par une souveraine intuition. Sans aucun doute, le milieu commande dans une large mesure à l'éclosion de son talent. Une conscience pourrait-elle concevoir un idéal, forger un grand rêve, s'inspirer à elle-même une idée féconde, se griser même d'harmonies intérieures, si elle vivait complètement isolée de toute conscience, dans un désert et un silence absolus ? Mais le sentiment de sa solitude, l'artiste ne l'éprouve qu'une

(14) V. Bergson. — *La pensée et le mouvant*, III. Le possible et le réel, p. 128.

fois son œuvre terminée, lorsqu'il lui faut la transformer en une valeur sociale, ou, sinon, quand il s'abandonne à ces états de rêverie où les idées flottent sans objet précis, sans dessins définis, et où ses vagues efforts émergent mollement de l'inconsistante somnolence de son activité soit paresseuse, soit dans l'attente. Rien de pareil ne se produit lorsqu'il est, au contraire, tendu dans tout son être, par une véritable intuition. L'idée créatrice le possède, l'envahit tout entier, ne fait plus qu'un avec lui. Par où s'insinuerait en lui le doute, l'hésitation, puisqu'il est tout élan ? Comment apercevrait-il même le vide autour de lui, et, au loin, la société inattentive, indifférente, puisque ses sens autant que son intelligence, sa mémoire autant que son imagination, sont simultanément et solidairement accaparés par cette seule idée déjà en train de se matérialiser ? La pensée créatrice ne peut pas être arrêtée par des obstacles extérieurs, puisqu'elle est son monde à elle-même, que le réel, c'est la vie qu'elle contient et qui s'extériorise, se déploie par sa réalisation.

Tout privilège est en même temps un danger : parce que les matériaux de ses constructions, pour l'architecte de ce genre de monuments que sont des poèmes, qu'est un sonnet, ne sont pas, relativement à lui une réalité objective, comme le sol, les pierres, le fer, le marbre pour les hommes qui édifient une maison, il peut arriver que le poète soit le jouet de ses propres illuminations. Nous avons insisté sur ces phénomènes bien connus d'auto-suggestion ; l'idée fixe tend à s'intérioriser de plus en plus, et, devenant à la limite toute subjective, elle se change en hallucination ; elle relève de la conscience morbide. Mais de ce que la pensée créatrice s'empare de l'artiste aussi totalement que la pensée illusoire du malade dont elle fait sa proie, il ne suit pas qu'elles aient autre chose de commun entre elles que cette ressemblance, d'ailleurs superficielle. Tandis que l'une s'appauvrit et se désorganise progressivement jusqu'à la folie, l'autre accomplit ses mul-

tiples tendances, toutes ses puissances en les harmonisant; son être s'agrandit, s'affirme; il conquiert une autorité mystérieuse, devient le foyer d'un rayonnement auquel peu à peu sont irrésistiblement attirées non sans doute les volontés utilitaires, mais les âmes qui enfantent à leur manière, dans le secret de leur vie intérieure, un idéal qu'elles sont incapables par elles-mêmes de mettre au monde, mais dont elles cherchent partout le modèle accompli. L'inspiration morbide n'est que l'écho que l'individu, renfermé par son mal en lui-même, se renvoie d'une des parois de sa prison à l'autre indéfiniment; il n'invente pas, il se répète, et de plus en plus vainement; il objective ses propres suggestions juste assez pour y croire et pour ne jamais s'apercevoir que le monde au milieu duquel il vit n'existe que dans son imagination. L'intuition créatrice, sans doute elle jaillit dans le sujet lui-même, des profondeurs de son être; elle est faite de sa chair; elle est unique; elle exprime ce qu'il a de plus intime, de plus personnel, et même de moins communicable. Mais si subjective soit-elle dans ce sens, elle n'en est pas moins un regard immense sur le champ de la vie. Tandis que les yeux du poète n'aperçoivent qu'une étendue limitée, qu'une durée restreinte, qu'un petit groupe d'hommes et d'événements, sa pensée, dans ce moment où elle est illuminée, embrasse un présent total, c'est-à-dire non une coupe effectuée dans le devenir, mais le devenir lui-même, car elle coïncide avec ses causes profondes, avec son pouvoir créateur. C'est pourquoi les chefs-d'œuvre sont indéfiniment révélateurs; ils ne vieillissent pas; ce n'est qu'extérieurement qu'ils se font anciens, qu'ils sont d'autrefois; en effet, ils ne sont jamais stériles. Les intelligences pratiques s'en détournent comme s'ils n'avaient plus une valeur d'action, plus cours sur les marchés où s'achètent et se vendent les gloires éphémères solidaires des solides profits; mais il suffit qu'une conscience éveillée les rencontre pour que, vibrant sympathiquement avec leur vie secrète, ils redeviennent aussitôt vivants.

CHAPITRE III

Des conditions techniques de la création poétique

LE MÉTIER ET L'INSPIRATION

L'invention poétique ne saurait se soustraire aux conditions qui s'imposent nécessairement à toute construction. Un édifice peut être imaginé et figuré dans un trait de génie; mais il ne s'élève que lentement, pierre sur pierre, en des gestes et des efforts discontinus, dont une attention vigilante observe et relie les desseins prudents et les sûrs progrès pendant qu'elle ne cesse de contempler mentalement l'image du chef-d'œuvre à réaliser. — De même, un poème. Il semble jaillir tout fait d'un élan de l'intuition, dont le langage et la plume ne seraient ensuite que des instruments non pas inutiles, mais secondaires. A l'analyse, il apparaît composé d'éléments qui se succèdent les uns aux autres dans un ordre tel que chacun d'eux à la fois se fait valoir par lui-même et se soude aux autres dans l'étroite solidarité des parties d'un tout indivisible. Et parce que l'unité de l'inspiration, la multiplicité des éléments mis en œuvre par le métier sont inséparables, nous devons supposer que c'est la même attitude, la même préparation et la même expérience qui assurent le succès de l'une et des autres, dans la conti-

nuité d'un même genre d'efforts, d'un même besoin de l'être, d'une même tension de la conscience.

En effet, il est bien vrai que, pendant cette période d'inquiétudes, d'essais plus ou moins provisoires et fructueux, de documentation qui précède (quand elle ne s'y mêle pas) le moment où il est définitivement maître de son sujet, le poète travaille avec toute son intelligence; il raisonne, discute, corrige, reprend ce qu'il a laissé, change d'idée, de mouvement, de rythme, de mots, se limite, se complète, à la manière du savant, de l'historien, du philosophe, de l'ingénieur. Pourrait-il en être autrement ?

Mais nous disons en outre que, tout en procédant conformément aux exigences de cette partie de sa production, il doit, pour y obtenir les résultats cherchés, être le même caractère, le même esprit, la même conscience que dans l'instant privilégié où il est inspiré. Pendant qu'il lisait des manuscrits, interrogeait des gravures et des estampes, écoutait des discours, assistait avec ses collaborateurs et témoins du passé aux agitations passionnées des foules, si Michelet n'avait été qu'un impassible, qu'un impersonnel collectionneur de fiches, il n'aurait pu, ses dossiers terminés, devenir tout à coup l'écrivain admirable de son Histoire de la Révolution. Imagine-t-on Goethe méditant et préparant son Faust, Wagner son Tristan et Yseult ? Ce n'est pas du coup, lorsqu'il est nécessaire, qu'on se hausse au niveau des grands événements, qu'on en ressent, pour les traduire aux autres, les émotions, les enthousiasmes, les horreurs, et qu'on peut, si auparavant on ne les a pas vécus profondément soi-même, en illuminer le récit des flammes d'une pensée frémissante.

L'auteur n'est pas double : un personnage, quand il prépare, et un autre personnage quand il écrit; ils s'engendrent mutuellement. D'ailleurs, l'inspiration elle-même n'est peut-être pas aussi soudaine ni mystérieuse qu'elle semble l'être à cette connaissance tardive que l'on en prend lorsque, déjà, elle est accomplie.

I

L'INSPIRATION ¹

Dans les jugements que nous portons en général sur les phénomènes psychologiques et les fonctions mentales, l'une des principales sources d'erreur est notre appréciation du temps. Nous appliquons à toutes les durées, quel que soit l'objet ou l'être dont il s'agit, la même commune mesure. Ainsi un événement instantané nous devient-il par cela seul étonnant et inintelligible. Un exemple. L'habitude nous paraît relativement facile à expliquer, parce que nous voyons se succéder les actes qui, à un certain moment, finissent par la constituer. L'instinct, au contraire, nous déconcerte parce qu'il est immédiat. Il nous suffirait d'imaginer que cette immédiateté de l'acte instinctif embrasse en réalité des heures et des jours pour qu'il perdît aussitôt son caractère de miracle réussi par la nature, on ne sait par quels procédés ni en vue de quelles fins. Or, une telle supposition n'a rien d'absurde, puisque nos secondes, nos mois et nos siècles n'ont la valeur que nous leur attribuons que relativement à nous. La vie d'un insecte étant plus courte que la nôtre, toutes les durées élémentaires dont elle se compose sont réduites dans la même proportion. Le même raisonnement vaut pour nos organes et pour chacune de nos cellules. Enfin, nous nous ferions une idée de la nature des faits plus proche de la vérité si nous imaginions constamment que, leur durée restant la

(1) Cette question si souvent traitée est inépuisable. Ce qu'en dit M. Delacroix, dans son chapitre remarquable sur l'artiste et l'œuvre fait bien deviner pourquoi : « L'inspiration, dit-il, n'intéresse pas que la psychologie esthétique. Pour épuiser le sujet, il faudrait traiter de l'inspiration religieuse, c'est-à-dire de tout le prophétisme, de la certitude mystique, de la grâce et de la conversion. Il faudrait traiter de l'inspiration morale et scientifique, et largement explorer la vie quotidienne où elle abonde ».

(Delacroix. — *Ouvrage cité*, p. 182).

même, le temps que nous mettrions à la suivre du début à la fin s'allongerait ou se rétrécirait à notre volonté, suivant que nous ralentirions ou accélérions le défilé des images figurant chacun des phénomènes élémentaires dont est constitué le phénomène global. Il y a longtemps déjà que M. Bergson nous a rendu familières ces réflexions. Ne conviendrait-il pas de les appliquer à la question de l'inspiration ?

Qu'elle fournisse une hypothèse scientifique ou philosophique², le sujet d'un drame ou d'un tableau, le thème d'une composition musicale ou d'un poème, les plus positifs de ceux qui la reçoivent s'accordent à déclarer qu'ils ne savent pas comment elle se produit, qu'elle est irréductible aux procédés ordinaires de leurs recherches, qu'elle échappe à toute règle de méthode, à toute analyse, et à toute systématisation. Entre des séries d'attitudes, de mouve-

(2) Nous ne saurions trop insister sur cette remarque si souvent faite que l'inspiration créatrice se produit dans les mêmes conditions, suivant le même processus, et comme en vertu d'une même fonction dans les arts et dans les sciences. On se souvient de la crise que subit Descartes lorsqu'il découvrit l'hypothèse que la méthode mathématique devait être universelle; cette hypothèse, qui aujourd'hui nous semble l'expression la plus logique, la plus féconde, du rationalisme, fut l'effet d'une intuition qui jaillit dans son esprit comme en marge de la raison. Préparée par elle, mais évoquée en dehors d'elle.

Un des cas les plus curieux de cette faculté d'intuition est celui d'un Mathématicien-Philosophe sur qui l'attention de notre temps se porte assez tardivement : Hoené Wroński. Voici comment l'un de ses biographes contemporains parle de sa principale découverte métaphysique : « Le 15 août, Wroński découvre « l'Absolu ! Il le croit du moins. Apparition brusque d'une vérité « ritée dans une extase plotinienne ? Aboutissement inspiré d'un « long et fastidieux raisonnement ? L'un et l'autre, sans doute. « Après quoi, dit l'auteur, sept longues années d'un labeur fati- « gant et quasi religieux; années d'une solitude héroïque, de « misère et de renoncement ». Et en note, il rapporte l'opinion de savants spécialistes sur Wroński : « Connaissances très vastes, « quoique un peu désordonnées, grande richesse d'idées — Antici- « pations, génie inventif, mais un certain défaut de discipli- « pline, découvertes insuffisamment mises au point, dépassées « depuis longtemps par la marche conquérante de la science mo- « derne »¹. Telle est bien la caractéristique du génie créateur : des idées-anticipations. Rarement, en effet, une découverte véritable n'est définitive chez son inventeur. Elle n'est chez lui que l'approximation de ce qu'elle doit devenir. Et ces idées-anticipations jaillissent d'un tumulte intérieur, d'orages intellectuels et affectifs où l'acquis traditionnel est bouleversé, disséqué, par un courant d'analyse nécessaire aux synthèses à venir.

(1) Zaleski. — *Revue du Mercure de France*, p. 276-277, 15 janvier 1932.

ments, d'inductions et de déductions qui peuvent, au contraire, être rendues claires en étant décomposées en moments distincts, susceptibles d'être interprétés en termes rationnels, elle s'insérerait comme quelque chose d'indéfinissable, d'imprévisible, tenant du hasard, ou du miracle, bref sur quoi la volonté, l'intelligence, la discipline de l'esprit le plus maître de lui ne pourraient rien.

Mais il faut choisir entre deux hypothèses : ou bien l'intuition pénètre directement dans la conscience, se communiquant d'esprit à esprit, et tout ce que nous pourrions dire de cette interprétation, c'est que, nul moyen ne nous étant donné de la vérifier, elle est commode peut-être, mais certainement gratuite; ou sinon, pour parvenir à la conscience, elle a dû passer par le cerveau, et c'est une donnée considérable du problème, un point de départ dont nulle explication n'a le droit de ne pas tenir le plus grand compte. Même si les voies cérébrales pouvaient être assimilées à des routes absolument vides, et quelle que soit la vitesse des ondes psychiques, nous serions loin de cette instantanéité que l'on semble prêter, grâce à une certaine imprécision dans les idées, à l'inspiration. D'un autre point de vue, l'illumination de la pensée par une intuition qui passe pour soudaine est, comme l'embrasement du cœur par une passion, précédée d'une phase de lente élaboration où la cristallisation joue un rôle prépondérant. Et cette préparation dans l'inconscient ne se confondrait pas avec l'activité réfléchie, méthodique, de recherches, de documentation, d'interprétations provisoires, qui est la condition préalable de toute découverte.

Nous nous représenterions volontiers cette apparition inattendue de la manière suivante : quand deux interlocuteurs s'entretiennent d'intérêts qui les passionnent, aux points extrêmes d'une ligne téléphonique, les paroles de l'un obtiennent un écho immédiat dans celles de l'autre; demandes et réponses s'appellent et se déterminent mutuellement.

Il arrive que leurs idées, leurs sentiments ne s'accordent pas; et aussitôt ces incompréhensions les contraignent à un effort plus grand, à la fois pour penser, sentir, vouloir, et s'exprimer plus clairement et harmonieusement. Il peut se faire aussi que ces malentendus, ces confusions, ces lenteurs, soient dûes à l'appareil lui-même qui, inventé pour supprimer la distance, malencontreusement la rétablit. Dans ce cas, les deux interlocuteurs reliés et quand même séparés, tendront impuissamment du reste vers d'irréalisables améliorations de leurs communications; irréalisables en ce temps, mais qui deviendront possibles un jour, et nécessaires, un perfectionnement n'ayant de sens et ne pouvant même être conçu que grâce aux révoltes provoquées par des imperfections. Il se passerait quelque chose d'analogue dans l'esprit ou dans le cerveau.

L'observation d'un fait ne donne rien de plus qu'une image de ce fait; les jugements qu'une intelligence impassible plaque sur des idées ne peuvent fournir rien de plus que des associations d'idées ne dépassant pas leur contenu ou leur niveau; à une conscience qui n'éprouve même pas le besoin de transcender son expérience immédiate ne peut répondre qu'une connaissance tout empirique. Sans doute celle-ci s'élève-t-elle comme s'élèvent, quelles que soient l'âme de l'architecte, de l'entrepreneur, et des maçons, une maison, une cathédrale. Un gratte-ciel américain de cent étages dominerait de toute sa hauteur les tours de Notre-Dame de Paris. L'esprit ne devient capable d'inventer, de créer, de franchir les cercles du « *déjà vu* », du « *déjà tout fait* » que si, dans ses recherches, dans ses enquêtes, dans ses discussions des problèmes que lui imposent la nature et la vie sociale, dans ses méditations sur les idées importées des religions, des sciences, des arts et du cœur humain, il transcende le réel.

Il entre une part de révolte latente dans la sagesse, la patience et l'obéissance des véritables penseurs. Quelle merveille d'équilibre, entre des contra-

dictions également nécessaires, chez un Descartes qui, accordant sa conduite avec les mœurs, les croyances et les institutions de son temps, en effaçait, par une décision souveraine de sa volonté pensante, toutes les connaissances et tout l'enseignement ! L'un des secrets de la mystérieuse intuition est là. C'est parce que, dans ses enquêtes sur les faits, dans les questions qu'elle pose, dans ses entretiens avec elle-même et avec le monde, l'âme, assoiffée de lumière, éprouve de l'angoisse, des transports, des fièvres intérieures, des enivrements et des descentes cruelles vers le doute et le désespoir, dont l'on devine à quels bouleversements, à quel travail ils correspondent dans le corps, que la vérité se dévoile en des instants décisifs. Tandis qu'elle se ferme à une intelligence froide, calculatrice, utilitaire, elle est forcée de se donner à l'être qui est entièrement et toujours tendu vers elle, qui l'appelle dans chacun de ses efforts et qui l'aime dans chacune de ses interrogations.

Et c'est loin de ce que nous pouvons encore imaginer. Car jusque dans ses moindres fibres, dans toutes ses cellules, le cerveau ressent le retentissement de cette tension. Qu'en résulte-t-il à la longue ? Que l'organisme se modifie, se perfectionne, qu'il réalise en lui ce genre de perfectionnement que la science, ses ingénieurs, et les besoins sociaux accomplissent non dans une même machine, nécessairement fixée dans des formes définitives, puisque ses rouages sont tout matériels, mais d'une machine à l'autre, d'une usine à l'autre, parfois d'un siècle à un autre siècle. Personne n'admet plus sérieusement aujourd'hui, ni dans le monde des philosophes, ni dans celui des biologistes, que le parallélisme psychophysiologique signifie que le cerveau soit, dans chacun de ses éléments, et dans chacune de ses fonctions strictement limitatif de chacune des fonctions et de chacun des éléments de la pensée. Il semble bien plutôt que, dans la même mesure au moins où la matière et le mécanisme en lui conditionnent et dé-

terminent l'activité mentale, réciproquement l'esprit influence la matière et les mécanismes que la vie a montés en la modelant. Qu'est-ce à dire, sinon que l'organisme est capable, est forcé de se dépasser pour suivre les progrès d'une pensée qui, se transcendant elle-même en désirs, en élans, en aspirations, servis par des efforts profonds, ne peut plus obéir passivement à la nature, se résigner à ses limites, bref se crée à sa mesure un instrument nouveau.

Ainsi s'expliquerait que, pas plus dans la poésie que dans la science, dans la philosophie, dans les religions et dans l'action utilitaire elle-même, les inspirations fécondes ne jaillissent d'un désert spirituel. Nous entendons par là une *intelligence-mémoire* qui, pleine peut-être à la façon dont le sont les rayons de bibliothèque, resterait vide de ce qui est le principe de la vie, à savoir : la volonté de grandir, de se renouveler, de se rendre capable d'effets inconnus et impossibles dans le passé, en un mot de se transcender.

S'il en était autrement, pourquoi l'intuition³ serait-elle plus féconde que ne le sont les autres idées au contenu souvent aussi important en soi et qu'au cours de leurs investigations et de leurs dialectiques le savant et le poète trouvent presque à leur volonté ? On a souligné bien souvent ce fait surprenant au premier abord, et même paradoxal, qu'une idée conçue, méditée, exposée dans une parfaite netteté par un penseur, n'en reste pas moins, dans sa doc-

(3) Nos mots sont tellement *dénuancés* par l'usage et ils rétrécissent à ce point les idées qu'il est nécessaire de les revivifier en dilatant, en gonflant de sens la pensée qui les anime et s'en sert. Ainsi, pour nous rendre un compte plus exact de ce que nous entendons par cette connaissance qui transcende les apparences, combien est intéressante cette définition si compliquée et si juste que M. Ed. Le Roy donne de l'intuition : « Une connaissance du genre de celle que l'on obtient par la conscience, je veux dire synthétique et directe, simple et définie, tout à la fois révélatrice de réalité vive, actuellement présente, prise du dedans et non d'un point de vue extérieur, immédiate et non discursive, spécifique et non symbolique, enfin adéquate à son objet parce qu'elle coïncide avec lui ».

V. Ed. Le Roy. — *La Pensée intuitive. L'acte d'intuition.*

trine, réduite à un rôle subalterne, tandis qu'elle devient, chez un autre penseur, dans certains cas des siècles plus tard, le point de départ d'un système qui peut bouleverser la science, la philosophie, ou même l'ordre social. Ce qui prouve qu'il en est de la pensée comme du langage : ils ne sont pas créateurs par eux-mêmes; ils le deviennent par ce qui s'y ajoute, par le surcroît d'un principe de vie, par une puissance de création. Qu'il vienne du dedans ou du dehors, ce principe n'intervient que là où se manifeste profondément et violemment le besoin de se transcender.

II

LE MÉTIER

Ce principe de transcendance doit être, chez le poète, moins une formule abstraite qu'une source de force, un élément de propulsion, mieux encore un état d'âme dominant toute sa personnalité et pénétrant activement tous les ressorts psychiques de sa conduite. Or, ce n'est pas seulement par rapport à l'inspiration qu'il paraît jouer ce rôle prépondérant, mais encore dans ce complexe que nous désignons du mot simple, commode, au sens familier à tous, de MÉTIER.

Un philosophe contemporain a dit « *qu'un beau vase vaut une symphonie* », et il avait raison. Mais il est vrai de n'importe quel chef-d'œuvre qu'il vaut un autre chef-d'œuvre, dans quelque domaine que ce soit et quel qu'en soit l'objet; car, comme nous l'avons déjà fait remarquer, la quantité, les dimensions, importent peu. Dans les mains d'un véritable artiste, toute matière première joue le même rôle que l'argile dans celles du potier. Mais ce qui fait que l'argile devient un vase qui inspirera aux connaisseurs des émotions esthétiques intenses, aussi

profondes et ennoblissantes que celles éprouvées à entendre une symphonie, c'est que le potier, en la pétrissant, agrandissait l'image à réaliser à la mesure d'un idéal digne d'inspirer un Wagner ou un Beethoven. C'est la différence des plans de conscience auxquels sont parvenus les artistes qui fait la différence de valeur, de qualité entre leurs œuvres. Les mains les plus habiles, les mieux exercées, ne sauraient aller au delà des niveaux où s'est fixée l'évolution de la vie dans un être et que son élan immobilisé lui-même ne peut dépasser.

L'apprentissage, dans tout métier vraisemblablement, en art surtout, n'est pas qu'une affaire de technique, mais aussi de conscience. Il ne s'agit pas seulement d'exercer, d'aiguiser, de coordonner les sens et les facultés mentales de manière à faire de l'organisme bio-psychologique un mécanisme de plus en plus agile, mais aussi et plutôt de *réveiller* l'âme. Car c'est elle qui doit modeler le corps, pendant que le corps modèle la matière, où, quand le chef-d'œuvre est terminé, la forme qu'elle avait enfantée et qu'il a réalisée sous sa vigilante inspiration reflètera sa lumière toute spirituelle. Il nous semble que c'est une confusion fréquente de ces deux points de vue qui rend difficiles ou insolubles en apparence ces problèmes soulevés au sujet de cette collaboration nécessaire du métier et de l'inspiration⁴. Posséder une parfaite technique est indispensable aux prati-

(4) La distinction et l'union de la technique et de l'inspiration ont été parfaitement définies et observées par les maîtres véritables dans quelque art que ce fût. Par exemple, par cet artiste et cette conscience admirables que fut Lucien Capet dont nous avons lu, dans une excellente introduction à sa « *Technique de l'Archet* » des pages étonnantes de profondeur, et si émouvantes par la noblesse et la grandeur des états d'âme qu'elles révèlent chez son auteur. Contentons-nous de ce court passage, renvoyant pour le reste le lecteur à l'ouvrage lui-même. « Le don est quelquefois dangereux, en ce sens que c'est alors l'œuvre qui nous entraîne, et cela aboutit parfois à des réalités qui étonnent de la part d'un artiste. *Il s'agit de canaliser et de dominer la passion que nous fait éprouver notre art*, afin d'harmoniser la ligne générale de l'interprétation, et de justifier par conséquent les écarts de style ou les transformations brusques, nécessitées par la pensée ou le tableau à exprimer ». Or la plume n'est-elle pas l'archet de l'écrivain ?

V. Lucien Capet. — *Technique de l'Archet*, p. 42).

ciens. Mais de savoir réaliser excellemment des expériences de laboratoire ne constitue pas un savant; de raisonner juste ne fait pas un mathématicien. Les grands maîtres prenaient à leur service des artistes qui n'étaient pas sans talent, puisqu'ils les chargeaient de compléter leurs tableaux et leurs fresques. De bien dessiner et de bien manier les couleurs ne suffit donc pas pour faire un peintre. L'ouvrier, qui connaît à fond les machines de son usine, n'est pas un ingénieur. Le grammairien, pour qui la syntaxe n'a plus de secrets, n'est pas pour cela un écrivain; il y faut autre chose, et tout le monde en convient. Mais ce qu'on néglige au moins de remarquer, c'est que cette autre chose, ce n'est pas seulement dans les instants privilégiés de l'intuition qu'elle doit jouer son rôle nécessaire, mais aussi durant toute la réalisation : le génie est autant dans le métier que dans l'inspiration. Et quand nous employons ici ce terme de génie, nous n'entendons pour le moment mêler à nos analyses rien de merveilleux, mais seulement désigner cet état d'âme rare chez la plupart, presque constant chez quelques-uns, où l'être tout entier se sent obligé de toujours dépasser le réel et lui-même, si bien que ses désirs sont au delà de leur satisfaction, ses rêves au delà de ses espérances et de ses triomphes comme de ses défaites, ses élans au delà de ses actes, son amour au delà de toute communion, ses horizons au delà de notre univers, ses pensées infiniment au delà des phrases : en un mot, ce que traduit assez bien cette expression que nous voudrions plus courante de *conscience transcendante*.

*
**

Si ces réflexions étaient justes, elles nous feraient mieux comprendre pourquoi, sans être inutiles évidemment, les méthodes restent toujours et partout insuffisantes par lesquelles on cherche dans des modifications de forme le renouvellement de la poésie. S'attarder à des règles comme de ne pas faire rimer un pluriel avec un singulier, de ne pas lier

des syllabes qui régulièrement doivent être séparées, malgré que l'on voie, dans des poèmes tenus pour des chefs-d'œuvre, de grands poètes, consacrés par le temps, par l'Académie Française et même par l'Université, faire à tel mot une diérèse, à tel autre une synérèse, sans que la première soit ni plus ni moins justifiable que la seconde, n'est-ce pas dégrader les talents et la critique à des niaiseries ? Autant d'ailleurs que, pour rompre l'habitude, lassante aux yeux comme aux oreilles, des suites de vers d'une même quantité, d'inventer de bizarres dissymétries, ou de ne plus écrire en majuscules la lettre initiale du premier mot, ou, quand le nombre limité de pieds est atteint, de ne pas aller à la ligne, etc...

Les discussions relatives aux sujets qui conviennent à l'art en général, à la poésie en particulier, ne sont guère plus sérieuses ou plus fécondes, et de ce point de vue encore plus que du précédent, on aperçoit combien c'est la tension de l'âme vers le Beau, vers le Bien ou le Vrai, ou plutôt vers l'Indéfinissable, l'Inexprimable, qui ne s'adaptent à nos pauvres mots qu'une fois limités par nos réalisations, c'est cette tension qui transforme un thème quelconque en un grand sujet, alors qu'à peine devient-elle absente, et aussitôt on voit les plus merveilleuses idées, les plus puissants événements se dégonfler aux proportions des plus vulgaires et des plus insignifiants⁵. Ainsi des images et du langage.

(5) Dans sa « Philosophie de la composition », Edgar Poe, — dans des passages différents, il est vrai —, nous paraît excellemment montrer à la fois cette solidarité et cette opposition des deux conditions de l'invention poétique : d'une part le métier ; de l'autre, l'inspiration, et d'une manière générale l'état d'âme où elle naît. En ce qui concerne le premier, on ne saurait pousser plus loin qu'il ne l'a fait cette part constructive où l'intelligence élabore un poème de la même manière, dans la même attitude que celles qui conviennent à la démonstration d'un théorème ou, mieux encore, à la solution d'un problème. D'ailleurs, nous ne saurions partager l'admiration de certains, pour cette façon d'écrire qu'Edgar Poe employa, si on l'en croit, pour son poème : *Le Corbeau* ». Nous ne nions certes pas l'utilité d'un plan tracé d'avance, même pour la composition poétique ; non plus que celle de l'idée « finale » donnée au « commencement » comme un principe d'organisation. Nous répétons qu'en procédant ainsi, « l'artiste ne fait qu'imiter la vie, et obéit à la loi régissant toute

Il est évident qu'ils jouent dans l'invention poétique un rôle prépondérant. Or, le poète oscille perpétuellement d'une extrême banalité à une outrageuse originalité. Les perceptions des objets, des êtres, des paysages recouvrent leur diversité d'une uniformité que les habitudes collectives généralisent en l'accentuant parmi les hommes vivant dans un même milieu. L'artiste redoute les images qui donneront au lecteur l'impression de « déjà vu ». Aussi cherche-t-il à les rajeunir, à restaurer leur crédit, à les parer d'un éclat inattendu. Cela, d'une part, en modifiant le point de vue d'où il observe le réel, et, d'autre part, en modelant le langage de manière à le recréer selon ses propres besoins. Mais on ne rend pas rare ni nouveau un paysage commun et familier. Nulle métamorphose ne s'obtient par des modifications extérieures, si importantes soient-elles. C'est par les yeux de l'âme qu'on saisit la vie intérieure que recouvrent les apparences superficielles des choses.

Les mots, les phrases sont coulés dans des moules tout faits qu'ont fabriqués et entretenus les nécessités de l'existence collective. Le vocabulaire est riche même dans les civilisations où il l'est le moins. Simple ou complexe, la syntaxe, quoique limitée, possède des ressources suffisantes pour rendre les

« activité, surtout créatrice, à savoir la finalité. » Mais lorsque nous constatons, comme c'est le cas, le résultat de cette longue et minutieuse préparation, à savoir : « la mort d'une femme « belle est sans aucun doute le sujet le plus poétique qui soit « au monde, et les lèvres les mieux faites pour un tel sujet sont « certainement celles d'un amant éploré », nous sommes tentés, malgré l'importance ou à cause de la gravité de l'auteur, de sourire, car de telles découvertes ont été aussi bien et souvent mieux obtenues de la spontanéité.

En ce qui concerne la seconde, nous lisons dans le même traité : « Quand les hommes parlent du Beau, ils entendent non une « qualité, mais un effet; ils entendent cette intense et pure élévation de l'âme que l'on éprouve à la contemplation du Beau ». C'est ce que nous soutenons. Quelle que soit l'expérience du technicien le plus habile, ces résultats ne seraient que médiocres s'ils n'étaient vivifiés, transformés dans chacun de leurs éléments, par l'état d'âme exalté par la Beauté, enthousiasme qui se condense et se spécifie en quelque sorte dans l'Inspiration, dans l'Intuition créatrice.

V. Edgar Poe. — *Philosophie de la Composition*, pages 241 et 237.

nuances de la pensée. Spontanément l'auteur sera tenté de s'éloigner le plus possible de la phrase classique en lui imprimant des tournures qui surprennent, qui captent par leur étrangeté même l'attention, et se fixent facilement dans les souvenirs, ou, comme on l'a vu, en adoptant le dialecte propre au vulgaire, ou enfin en faisant appel à l'érudition. Et nous ne prétendons pas que ces procédés de renouvellement soient inutiles; car au contraire, l'exactitude, la précision, sont des conditions de la perfection technique sans laquelle l'art n'atteint pas à la Beauté. Il n'en est pas moins vrai qu'en général les plus grands écrivains paraissent procéder tout autrement ⁶.

(6) On peut rendre sensible les difficultés multiples que les poètes, au point de vue métier, ont à surmonter; et aussi faire plus aisément comprendre pourquoi c'est dans une autre voie que celles où conduisent les préoccupations relatives à la forme qu'il faut chercher à renouveler la poésie.

Un poème ne doit pas satisfaire qu'aux exigences d'un de nos sens, fût-il le plus important, mais aussi à celles de tous les autres. Non seulement il doit plaire aux yeux et aux oreilles, mais encore au goût, à l'odorat, au tact, et au sens du mouvement qui fournit et exige le rythme. En outre, puisque jamais la sensation ne se produit sans que l'intelligence s'y mêle, et sans que la pensée pénètre intimement déjà le contenu de la perception, il faut qu'il réponde aux besoins de l'esprit. Enfin, le problème se complique de ce que ces données distinctes et divergentes sont à fondre dans l'unité à la fois de l'inspiration et de la réalisation.

Or qui peut réunir de si multiples conditions? Comme le remarque M. Valéry, « l'oreille demande tel son quand l'esprit de-
« mande tel mot dont le son n'est pas conforme aux désirs de
« l'oreille... » « Chaque poète, dit encore le même auteur, pre-
« nant son être pour collection de modules, instituait son propre
« corps, la période personnelle de son rythme, la durée de son
« souffle, comme types absolus. Chacun faisait de son oreille et
« de son cœur un diapason et une horloge universels ». Et pour-
quoi non? D'ailleurs pourrait-il en être autrement? C'est en tant
qu'individuel qu'il réussit à paraître universel; il est d'une
époque, mais ses chefs-d'œuvre semblent en n'importe quel temps
exprimer et réaliser la Beauté absolue. L'art de La Fontaine,
quand je m'isole pour revivre en lui et le faire renaître en moi,
représente à mes yeux une sorte de perfection. Elle est relative,
pourant, d'abord parce qu'il appartient au 17^e siècle, et ensuite
parce que j'éprouverais le même sentiment quand je m'isolerais
avec Vigny, Baudelaire ou Mallarmé.

S'il est donc inévitable que chaque poète soit plutôt musicien
ou plutôt peintre, etc... il ne faut pas oublier que le poète de-
vrait rassembler et synthétiser en lui tous ces artistes à la fois.
Le principe de transcendance se double du principe de l'unité;
la tendance à se dépasser s'exerce parallèlement à celle de réali-
ser l'unité dans l'artiste et dans ses créations. En somme il en
est d'un poème, comme de la personnalité, et de la vie en général.

V. Paul Valéry. — *Variétés*. I. Adonis, p. 60. Librairie Gallimard, Paris, 1925.

Si l'on considère, en effet, des chefs-d'œuvre d'inspiration et de facture diverses, à quelques exceptions près, on est frappé de constater que les plus riches et les plus puissants effets poétiques sont obtenus par les moyens de la plus grande simplicité. Du reste, pourquoi en serait-il autrement dans l'art que dans la science et dans tous les domaines de l'action ? Les prodiges d'habileté dont témoignent les grandes découvertes obtenues par les savants dans les laboratoires, souvent si démunis et si imparfaits, nous étonnent et nous remplissent d'admiration. Mais cette ingéniosité, c'est une sorte de spontanéité naturelle et perfectionnée par la pratique, spontanéité qu'ils retrouvent chaque fois sous les poussées profondes de l'idée qui cherche sa voie et, pour passer, est capable de se créer presque de toutes pièces ses moyens. Voyez l'homme de sport : ses procédés jaillissent du besoin ; les meilleurs naissent d'un élan plus vigoureux en face d'un obstacle plus difficile à surmonter, ou d'une force plus intense, et qui, débordant les limites dans lesquelles l'enfermeraient les habitudes contractées, invente des manières d'agir, de s'y prendre, de résoudre des problèmes, que la technique adopte, corrige, et fixe par la suite en vertu de leur succès même et par l'imitation.

Le hasard, dans ces heureuses innovations, a sa part, comme ont la leur l'expérience acquise et la réflexion. Mais dans les cas les plus fréquents, il y a une logique de l'invention technique qu'il serait intéressant d'analyser ou reconstruire. On y verrait la main, les sens, le corps, les comportements, osciller, s'orienter, s'organiser, et finalement aboutir à l'attitude voulue, au geste approprié, sous l'influence directe et constante d'une logique plus profonde, intérieure, essentielle à l'âme : celle de son progrès dans une tension plus grande vers de plus hauts niveaux de vie. La conquête du réel par des mécanismes d'action de plus en plus perfectionnés correspond à des désirs de conquête, par la pensée, de vérités plus mystérieuses et plus fécondes, ou d'émotions plus rares et plus exaltantes.



Mais approfondissons, à ce point de vue, ne fût-ce que pour mieux éprouver l'exactitude, la solidité et la fécondité de notre principe d'explication, la question difficile, à en juger par les débats dont elle fait l'objet, de savoir si l'enthousiasme est ou n'est pas un état d'âme propre à l'écrivain ?⁷.

Au premier abord, on s'étonnerait qu'elle se soit posée. Car si, par ce mot, on entend une sorte de délire non sacré comme celui que verserait le nectar des dieux, mais pareil à l'exaltation désordonnée, tumultueuse, dévastatrice et vulgaire puisée dans de terrestres vins, qui pourrait admettre un moment qu'il fût nécessaire pour bien écrire et pour bien penser ? La beauté, qui, en tout cas, appelle l'ordre, l'harmonie, les plus riches synthèses des multiples dans l'Un, et qui, à mesure qu'elle s'élève, devient plus pure, respire plus de calme, de sérénité, naît-elle d'un être qui, ayant perdu l'usage normal de ses sens, son équilibre, ne peut même plus parler correctement, regarder clairement, ni se tenir debout ? Personne ne prend au sérieux ni des exemples isolés d'artistes admirables qui auraient composé dans de pareils états d'inconscience, ni la thèse qu'on voudrait établir, en se basant sur leur cas, que les facultés les plus hautement créatrices ne se perfectionnent et ne s'exaltent qu'en s'atrophiant. Si, au contraire, on prend le terme d'enthousiasme

(7) Dans les pages qui précèdent, nous avons souvent parlé de M. Paul Valéry. Dans celles qui vont suivre, nous faisons d'avantage. Il convient que nous nous expliquions sur ce point.

Quand un sujet de discussions envahit les Salons, les Académies, les Universités, par ce fait même qu'il dépasse les bornes des opinions individuelles et qu'il intéresse la vie collective, il devient objectif, impersonnel; nous dirions volontiers qu'il est tombé dans le domaine public. C'est le caractère qu'a pris à notre époque la question de l'enthousiasme ou de l'inspiration dans la production littéraire.

Or, à tort ou à raison, cette question paraît avoir été amorcée par M. Paul Valéry; et depuis, les débats qui, à ce sujet, se poursuivent et sont à la mode dans le monde littéraire, ont l'air de se dérouler autour de M. Valéry. Le lecteur pourra lire avec le plus grand intérêt et le plus de fruit, dans le livre de M. Delacroix, le *Chapitre déjà cité* V. « *L'artiste et l'œuvre* », notamment « Obscurité et clarté », p. 168 et suiv.

dans son ordinaire signification, qui nierait que le poète doive nécessairement recourir à ce qui est l'une au moins des conditions essentielles de toute activité pour obtenir des résultats profonds, à savoir la passion ?

On s'étonnerait d'autant plus d'une telle opinion, qu'elle irait à l'encontre d'une expérience universelle. Que l'on parcoure l'histoire des arts, des lettres, des sciences, des religions, des grands événements militaires, politiques et sociaux : des hommes de génie, il n'en est pas un dont on puisse comprendre la vie et expliquer l'œuvre sans tenir compte de son tempérament de feu, qui n'exclut pas d'ailleurs une raison saine, disciplinée, une attention précise à la vie, une rectitude dans la conduite, du bon sens dans les actions. Quelques-uns le laissaient exploser, à la manière des volcans, entre deux phases d'un travail conscient, silencieux et systématique. D'autres le dissimulaient au dehors par dignité, par timidité souvent, ou par une pudeur à l'égard de ce qu'ils auraient craint de dévoiler aux regards étrangers. Mais chez les seconds comme chez les premiers, cette flamme était aussi intense qui les dévorait secrètement. Et ils redoutaient même de la sentir s'éteindre, car elle était pour eux le signe, le témoignage que restait fidèlement présent dans leur temple caché leur « démon intérieur ».

Il n'en est pas moins vrai que de très grands esprits se sont intéressés à cette question. Concluons-en qu'elle recouvre, sous son apparente inutilité, des difficultés sérieuses, réelles, et qu'en l'approfondissant, nous gagnerons d'entrer plus à fond dans notre sujet.

En somme, nous ne savons rien de la création poétique ⁸, comme nous ne savons rien de toute créa-

(8) On s'en rendrait mieux compte si l'on pouvait rassembler les confidences qu'ont faites sur leur façon de travailler et d'inventer tous les artistes, et aussi les savants et les penseurs. En les comparant entre elles, on aurait d'abord l'impression que le plus souvent les notions qu'ils ont de ce qui se passe en eux pendant cette phase ou cet instant de production créatrice, sont vagues, imprécises, flottantes. « Je n'ai jamais conçu de théorie

tion en soi. En présence de cet inexpliqué, deux attitudes seulement sont possibles. La plus simple en apparence, c'est de laisser planer autour de lui le mystère; c'est de recourir à des forces occultes, de supposer au delà de ce qui se voit quelque chose qui ne peut se voir, ni se définir, et qu'on admet tout de même pour rendre intelligible ce qui sans cela ne le serait pas. L'autre est moins spontanée; elle dérive d'un système bien déterminé, ou, en tout cas, d'un tempérament épris de logique positive, de précision, et qui répugne à introduire partout la causalité surnaturelle, car n'est-ce pas un peu escamoter le problème que de répondre à la question : qu'est-ce qui inspire le poète, en disant : c'est l'inspiration ? Et peu importe le mot que l'on emploie s'il exprime la même idée, et que cette idée laisse inexpliqué ce dont elle prétendait fournir l'explication.

S'il n'était l'admirable poète que ceux qui le lisent, qui entrent dans sa pensée, savent qu'il est, s'il n'était qu'un critique ou un philosophe, nous dirions volontiers de M. Paul Valéry qu'il appartient à cette catégorie d'esprits où se sont rangés Locke, Stuart Mill, Auguste Comte, Taine, ceux qui, d'instinct ou par réflexion, cherchent le vrai par des voies ou des méthodes positives. Ils ont horreur de parler de ce qui n'est pas saisissable directement par les sens. Sans doute l'expérience comprend-elle, outre les données sensibles, des réalités que nos sen-

« à cet égard, écrit Emile Ludwig; ce n'est que tout récemment, « provoqué par les attaques des professeurs brevetés, que j'ai, « après coup, cherché à réunir les bases d'un art consistant à re- « constituer intuitivement la réalité : comme Friedrich Crauss « quand il écrivait à son ami : « J'ai le résultat. Il ne me manque « plus que la preuve ! » Puis l'on constaterait que chez les uns, l'intuition féconde se présente brusquement, et du coup dans une pleine clarté, tandis que chez les autres, elle semble naître lentement, progressivement, n'acquérant que peu à peu sa puissance sur les facultés qui coopèrent pour l'élaboration du poème ou de l'œuvre d'art ou de l'hypothèse scientifique. Par exemple, nous lisons dans Nietzsche cette phrase de Schiller : « La perception est chez moi tout d'abord sans objet clair et défini. Celui-ci se forme plus tard. *Un certain état d'âme musical le précède et engendre en moi l'idée poétique* ».

(Nietzsche. — *Origines de la Tragédie*, p. 53).

sations ne nous révèlent pas, et qui n'en font pas moins partie de notre univers. Mais, lorsqu'ils les admettent, c'est en partant du fait et non de l'idée; c'est à titre d'hypothèse imposée par une étude attentive des phénomènes, et non sous forme d'*a priori*. L'inspiration, pour eux, ne peut être qu'un mot vide, exprimant une idée qui n'est qu'une pseudo-idée, qui a pour seule raison d'être de jouer le rôle de cause, mais qui n'explique rien, n'étant rien. C'est une insécurité inconsciente, quelque chose comme de la prestidigitation. Or, nous sommes ici dans un domaine trop respectable pour qu'on y donne droit de cité à des tours de passe-passe analogues à ceux qui satisfont les badauds sur les foires de la place. Nous exagérons intentionnellement; mais ne sommes-nous pas dans le vrai ?

Pour ceux qui se rappellent la mémorable séance à la Société Française de Philosophie, où M. Valéry lui-même confia l'histoire de son esprit, il ne fait aucun doute. Ce n'est pas de la poésie qu'il serait allé vers la critique ou vers la réflexion philosophique, mais de cette réflexion à la poésie. Il se serait interrogé sur l'activité cérébrale, sur son « mécanisme psychique » à la manière dont il semble bien que le firent un Descartes, un Locke, un Condillac, c'est-à-dire avec cette sorte d'attention que susciterait chez un esprit éveillé la montre par exemple, s'il en voyait une pour la première fois : attention qui franchit d'un bond l'image de l'objet, du « tout fait », pour pénétrer à l'intérieur et regarder ce qui s'y passe; qui se met à en démonter pièce par pièce les rouages, se passionne, s'émerveille de leur admirable disposition, et, par cette analyse et cette synthèse simultanées, en dissèque et en recompose les mouvements élémentaires jusqu'à ce qu'il réussisse à en comprendre le fonctionnement total. Ainsi M. Valéry nierait-il moins le fait de l'inspiration dont, au contraire, il parle très exactement, qu'il ne répugnerait à s'attarder sur un des éléments de la création poétique, sur celle de ses conditions qui échappe

à l'observation directe, aux analyses précises et aux inductions positives, à savoir l'inspiration.

Une autre raison plus évidente de son attitude, et qui du reste relève du même état d'esprit que la précédente, c'est le mépris que lui inspire la facilité. Encore ici, le contraste lui cause un malaise, une indignation qui se tempère par une hautaine pitié, entre d'une part une poésie facile, banale, procédant par imitations inconscientes, où la légèreté d'un mécanisme cérébral abandonné sans contrôle à lui-même remplace l'effort consciencieux et profond qu'exige n'importe quel travail de l'esprit, et d'autre part l'importance, la solennité et la gloire dont elle s'entoure. Il est blessé, dans sa probité intellectuelle, de voir si peu de mérites recueillir tant de lauriers. En songeant qu'il existe des poètes de cet ordre, plus prompts à espérer d'une faveur gratuite que d'un labeur personnel cette fameuse « intuition », il souffrirait dans sa dignité de cette dégradante promiscuité.

N'est-ce pas d'ailleurs à cause d'eux que, généralisant imprudemment, des savants furent conduits à considérer les poètes comme des malades, et l'inspiré non comme un être supérieur, chargé d'une mission spéciale en vertu du destin ou de par une constitution exceptionnelle, mais comme un médium inconscient ? Quant à leur utilité, à leur rayonnement, ils ne feraient qu'attester dans la foule de leurs lecteurs ce même déséquilibre affectif qui se satisfait dans ces œuvres plus ou moins morbides produites par des personnalités plus ou moins désagrégées, tangentes à la folie. La plus retentissante admiration et les plus grands succès, M. Valéry n'y consentirait à ce prix. Peut-être fut-il poussé par là à exagérer l'expression de sa pensée. Par exemple, dans cette séance déjà mentionnée, il déclare qu'il s'adonna d'abord et longtemps et presque exclusivement à la méditation de certains problèmes qui lui avaient paru les plus importants de ceux étudiés par les philosophes, et que ce serait presque accidentel-

lement, pour éprouver par des applications la justesse de ses réflexions, qu'il aurait écrit des vers : penseur par essence, et poète par accident. N'est-ce pas une opinion bien audacieuse ? Quand elle est formulée par lui-même, elle devient paradoxale. Mais pour cette raison précisément, il est bon, sinon de la rejeter, (ce serait de l'inconvenance), du moins de ne l'accueillir qu'avec des réserves, et en lui redonnant sa véritable signification, à savoir qu'il considère tout art, ainsi que toute activité intellectuelle, non comme un jeu, mais comme ce qu'il y a peut-être de plus sérieux dans la vie. A ce titre, et par respect pour soi, pour la vie elle-même, on lui doit de s'y adonner sérieusement. Il faut que le poète soit un homme sain, une intelligence droite, une conscience claire, une raison maîtresse d'elle-même, capable, comme l'est le savant, non seulement de créer, d'inventer, mais d'analyser ses procédés, de pénétrer dans les plus intimes secrets de ses méthodes, de contrôler les démarches les plus cachées et les plus subtiles de sa pensée créatrice.

Enfin, à ce point de vue aussi, il nous serait plus facile de comprendre certains caractères de ses poèmes tels qu'ils se montrent à nous dans la lecture, et tels surtout qu'ils apparaissent à travers ses théories. Il est jeune et il est ancien. Il est de ces poètes qui sont favorablement accueillis par les milieux avides de nouveautés, où l'on attend des révélations de son génie, parce qu'il se présente sous des traits, avec des allures n'appartenant qu'aux esprits capables de secouer le joug des vieilles habitudes et des pesantes autorités ; mais il n'en plaît pas moins aux autres respectueux des traditions, attachés aux règles consacrées par le temps. Tantôt on le voit s'avancer, avec une audace tranquille, une volonté résolue, au devant des gloires du passé et de ceux qui les défendent jalousement, armé d'une critique des plus pénétrantes, des mieux exercées, et des plus ironiques, et l'on s'attend à un duel décisif dont la victoire doit lui rester de toute évidence.

Tantôt on est surpris de l'entendre, en des phrases discrètes, mesurées, et d'une portée d'autant plus grande, faire l'apologie de ce qu'il semblait prêt à combattre et vouloir ruiner. Rarement on fit un éloge de la poésie classique aussi fin, aussi sûr, aussi impressionnant que celui qu'on extrairait ça et là de ses écrits, notamment de sa célèbre et profonde étude sur « Adonis ».

En vérité, ses vers, qui souvent chantent aux oreilles si harmonieusement qu'elles croiraient entendre du Racine et du meilleur, nous ne trouvons pas qu'ils apportent une formule inconnue. S'ils correspondent à cet idéal sévère d'originalité, de distinction, de perfection laborieusement obtenue qu'il définit au moins schématiquement dans ses réflexions sur la poésie, ce n'est pas tant par leur forme que par sa pensée. Nous serions tenté de dire qu'une analyse minutieuse de ses poèmes nous révélerait rarement des effets de style que n'aurait pu obtenir un pur classique, à la condition toutefois qu'il eût au préalable, autant que le fait M. Valéry lui-même, médité, approfondi, moins ses procédés d'écrivain, que les mystères de ses sujets. Ainsi, celles de ses œuvres les plus difficiles, que l'on qualifierait aisément, mais à tort, d'hermétiques dans le sens où ce mot convient parfaitement à Mallarmé, se contiennent sans peine dans les cadres de vers réguliers, 12-10-8, et dans les genres les plus couramment pratiqués. Si l'on voulait attribuer au talent de M. Valéry la qualité de virtuosité, ce ne serait certainement pas du point de vue auquel elle appartient indiscutablement à Ronsard ou à Victor Hugo. Il s'agit évidemment de toute autre chose. Et cette autre chose, c'est l'alliance entre une pensée qui se cherche et une forme qui s'est trouvée, mais qui se rajeunit chaque fois que la pensée réalise un progrès dans le changement. C'est ce progrès qu'il faudrait tâcher de définir. Car nombreux furent les poètes qui, en même temps qu'ils se livraient au commerce des vers, faisaient, d'une façon ou de l'autre, profession de pen-

seurs. Ils furent, presque tous, les premiers parmi les grands, ceux qu'ont immortalisés les faveurs persistantes du temps. Mais tantôt l'on penche trop dans le sens de la philosophie, et alors les chants, si beaux soient-ils, n'intéressent que l'élite du public cultivé; tantôt l'on verse trop dans la littérature, et la profondeur des idées diminue les qualités du langage et la délicatesse des sentiments par une lourdeur, une sévérité qui paraissent incompatibles avec la grâce du style et la légèreté des motifs.

Pour nous faire comprendre, recourons à un rapprochement. Quelque jugement que l'on porte sur la doctrine de M. Bergson, ceux qui eurent la faveur de l'entendre et ceux qui prennent le plaisir de le lire reconnaissent qu'il est un des plus remarquables écrivains, des plus prestigieux qu'on ait jamais connus; précisément parce qu'il possède au plus haut degré l'art d'exprimer dans une langue merveilleusement belle et pure un genre d'idées qui, ordinairement, se revêtent plus modestement, plus rudement. On a dit de lui : il est un magicien du verbe. Il est vrai, et, dans son milieu, beaucoup le lui ont reproché. A quoi tient donc ce prestige exceptionnel de son style ? Aux nouveautés qu'apporte sa pensée, aux étonnements que provoquent ses mots et ses phrases, aux illuminations que produisent ses suggestions⁹.

(9) Combien il nous est agréable de constater l'influence profonde exercée par la pensée de notre Maître dans les sciences même où on l'eût peut-être pressentie le moins. De sa conception essentielle sur la durée faite de changements et non d'états distincts, de mouvements et non d'immobilités, n'a-t-on pas écrit qu'« aucune science n'a été plus renouvelée par ce point de vue *« que celle du langage »* ? (Thibaudet). Et dans le même volume, nous trouvons l'une des explications les plus ingénieuses et les plus vraisemblables du style de M. Bergson. « Cette mimique « fluide en face du réel retrouvé par l'intuition, c'est naturellement, spontanément, le geste concret. De là, résulte que l'instrument de choix pour la pensée philosophique (intuitive), c'est la métaphore; et aussi bien l'on sait quel incomparable « maître en métaphores est M. Bergson. M. Bergson ne serait-il « donc qu'un poète ? Non pas; mais en voulant raviver le sentiment du réel oblitéré par l'habitude (et surtout par l'état actuel de nos gestes séméiologiques indo-européens, devenus désormais méconnaissables, inexpressifs, et presque algébriques), « évoquer l'âme profonde et subtile des choses, il s'est surpris, « de par la constitution même de la nature humaine, à refaire

A vrai dire, les lecteurs qui l'abordent et le lisent avec un parti pris de discussion, qui plaquent sur ses intuitions du doute, et sur ses raisonnements des objections, ne sont pas sensibles, autant qu'ils veulent le faire croire, aux beautés de son langage. Il en est même qui dissimulent à peine, dans le ton de leurs critiques, combien les agace cette merveilleuse richesse de l'expression qui semble essayer magiquement de les tromper sur la valeur intrinsèque des idées. Qu'on se rappelle l'impression des philosophes et des littérateurs lorsque parurent les « *Données immédiates de la conscience* » : ce fut de la stupeur, de l'hésitation, puis subitement une sorte d'ensorcellement de l'intelligence par toutes les puissances concertées du génie qui d'un coup bouleversait les systèmes, secouait les habitudes, vous obligeait à vous engager audacieusement sur les voies difficiles et dangereuses d'un renouvellement profond dans votre attitude mentale, dans vos idées jusque dans vos sentiments, dans vos manières de regarder la vie et d'y réagir. Il nous faudrait reprendre chacun des paragraphes de ses ouvrages, et montrer par une analyse précise, ligne par ligne, de leur contenu, ce qui les rend si beaux, cet art par quoi la jeunesse, la hardiesse, les initiatives de la pensée y passionnent le lecteur au premier choc. Il faudrait entrer à fond dans l'idée et dans la phrase pour saisir exactement ce fin et sûr travail du modelage de la forme par l'intuition révélatrice d'une vie nouvelle, sur les petites comme sur les grandes questions. Quand c'est sur le détail d'un phénomène, d'une fonction que s'aiguise et scintille son regard, il écrit comme un orfèvre ciselant un bijou rare. Quand il s'agit de toute la vie, alors un grand

« les gestes concrets des peuples spontanés. Tous ces peuples, « partout où ils subsistent encore à l'abri de notre société dissol-
« ciente, parlent couramment le langage figuré, symbolique, mé-
« taphorique, dont nous n'usons plus guère, si ce n'est dans des
« œuvres factices, dans la poésie ou la littérature fleurie. Les
« idées les plus simples s'expriment chez eux en un style imagé
« qui, pour nous, est de la rhétorique ».

(Marcel Jousse. — *Le style oral*, pp. 42 et 43).

souffle de lyrisme passe. M. Bergson devient une façon de voyant : penseur profond et exact, il avance en explorateur dans tous les champs et sur les routes actuelles et à venir de l'esprit; il a l'air de lire directement dans « *le livre du monde* »; son style, sans efforts, traduit précisément et splendidement les résultats acquis comme leurs promesses lointaines, les certitudes exprimables aussi bien que les suggestions les plus insaisissables des vérités les plus souterraines, ce qu'il évoque à la surface de la conscience, et ce qui gît dans les mystères les plus insondables des profondeurs de l'âme et de la nature. N'est-ce pas suffisant pour expliquer son prestige incomparable ? Philosophe et voyant, c'est cela. Analyste précis, penché sur ce laboratoire qu'est pour lui la vie intérieure, et, s'y réfléchissant, l'Univers qu'il interroge à travers son microscope spécial de l'introspection, à la lumière de l'intuition, dans la même attitude que, sur son monde à lui, le physicien; — prophète de la religion libre de l'Idée, et qui aurait pu, prolongeant son action, devenir l'apôtre de la conscience collective universelle¹⁰, cette conscience collective qui cherche la voie de ses nécessaires métamorphoses : tel est M. Bergson.

On nous a demandé pourquoi telles pages de l'Évolution créatrice sont poétiques. Nous avons répondu

(10) Lorsque nous écrivions ces lignes, nous ne connaissions pas encore son livre sur : « *les deux sources de la Morale et de la Religion* ». Nous ne pensions pas alors prévoir si justement. Il s'y montre, en effet, une sorte de prophète et d'apôtre de la conscience collective universelle, tellement désemparée de nos jours. On ne peut lire, sans être remué, bouleversé par une émotion — sœur de celle qu'il a certainement ressentie lui-même, son dernier chapitre où il traite des problèmes qui tourmentent douloureusement et d'une manière tragique la conscience contemporaine. Et pourtant ce chapitre n'est que le résumé, que le schéma du livre qu'il se proposait d'écrire sur ces éminentes questions. *Des deux sources de la Morale et de la Religion* nous avons donné une première interprétation dans une étude intitulée : *Les primitifs et les civilisés d'après M. Bergson*. (Bulletin de l'Enseignement du Maroc, réédité par M. Charles Moncho, Rabat). Nous avons revu les derniers chapitres du présent travail sur « la Poésie et le principe de transcendance » en nous inspirant de cette nouvelle expression de la pensée bergsonnienne, où beaucoup n'ont voulu voir que la répétition de ses thèses antérieures, et où nous avons senti, au contraire, toujours le souffle d'une originale création.

précédemment, lorsque, à propos de la rime, nous montrions comment il serait facile, en l'éliminant d'une série de vers ou en l'insérant dans une suite de propositions prosaïques, de transformer de la poésie en prose et inversement. Ces pages de l'*Evolution créatrice*, dont Delbos écrivit que l'auteur y faisait figure d'inspiré, ou même d'apôtre, tant le souffle qui l'y animait était large, puissant et émouvant, par quoi méritent-elles ces remarquables caractéristiques ? Par leur rythme, par le balancement harmonieux des phrases, et, dans les phrases, des mots dont l'ordre même, au lieu de suivre passivement le dessin tout fait d'un langage habituel et consacré par la fixité des coutumes ancestrales, se meut librement dans le canevas assoupli que fournissent la syntaxe et le génie propres à notre civilisation, et aussi, et plus encore par la qualité du sens donné à chacun des termes qui d'abstrait deviennent concrets par le rayonnement sur eux d'images originales, parfaitement adéquates à l'idée, et enfin par une émotion profonde et distinguée, dont sont pénétrées ces fines analyses, ces subtiles et exactes inductions, si lumineuses qu'elles triomphent au moins sur le moment de toutes les obscurités dans l'esprit du lecteur, de ses partis pris de résistance. Oui, c'est bien cela : il y a de la lumière dans les livres de M. Bergson ; et c'est ce qui frappait ses auditeurs qu'il conduisait, par un art tout spontané et tout sincérité, de l'attitude critique à celle du rêve intelligent, et, dans l'éblouissement de tout leur être transfiguré, sans faire jamais perdre aux attentifs et aux avertis la conscience d'eux-mêmes.

Quoiqu'il relève d'un autre genre, et que ses prestigieux dialogues ne prétendent pas à la portée immense qu'on ne saurait contester à l'*Evolution créatrice*, c'est bien ainsi que nous apparaît M. Valéry, dans les moments (et ils sont nombreux) où il est vraiment un grand penseur doublé d'un prestigieux écrivain.

Ce n'est pas une fantaisie d'artiste qui lui a fait

écrire « *L'Âme et la danse* » et « *Eupalinos ou l'Architecte* » qui compteront parmi les plus incontestés et les plus durables de ses chefs-d'œuvre. S'il a fait parfaitement parler Socrate en dépouillant ses analyses des longueurs, des insistances, des répétitions inutiles, qui rendent souvent fatigante la lecture des dialogues de Platon, la raison n'en est-elle pas que cette méthode célèbre de la « *maïeutique* », employée par le philosophe grec, convient particulièrement à sa nature ? Se parlant à lui-même pendant qu'il observe, interroge la nature, sonde les secrets ressorts de sa pensée et les mystères de sa conscience, il poursuit systématiquement, degré par degré, la vérité sur chacun des faits présentés à ses méditations par les circonstances ou par le cours de ses raisonnements. Un exemple tiré d'*Eupalinos* est caractéristique de cette attitude mentale. Les pages où, à propos d'un objet rencontré sur la plage, et dont la matière est aussi « indéfinie » que la forme, il évoque successivement, par des alternances de questions et de réponses s'éclairant et s'appelant, les multiples hypothèses métaphysiques possibles sur l'origine des choses, sur leurs qualités et leurs propriétés, sur l'évolution du réel, sur les finalités du devenir, seraient à citer entièrement. Qu'on les relise pour nous comprendre. On verra comment, pour être un poète original et neuf, sans nul besoin de recourir à des formules nouvelles de poésie, M. Valéry n'aurait qu'à transporter en vers les réflexions du genre de celles qu'il déroule en prose dans l'*Architecte*. Chacun de ces paragraphes (que Socrate parle, ou Phèdre d'ailleurs), fournirait la matière d'un poème où le lecteur serait surpris par de l'inattendu dans l'idée, par la brusque révélation de points de vue insoupçonnés sur des problèmes soulevés à l'occasion de sujets ordinaires auxquels ne s'arrête pas l'attention du vulgaire, par la découverte du détail qui, jusqu'alors, avait paru le plus insignifiant, par une manière d'interpréter le réel à propos d'une de ses communes apparences

qui étonne votre intelligence, accroche votre esprit critique, le force à refaire le même effort d'investigation et, pour y réussir, à se dégager des notions apprises, des théories toutes faites, enfin par une manière d'exprimer les pensées les plus originales et les plus rares qui vous éblouit et vous rajeunit l'âme :

« — *Alors, je l'ai tout à coup rejetée à la mer.* »

« — *L'eau rejaillit et tu te sentis soulagé.* »

« — *L'esprit ne rejette pas si facilement une énigme; l'âme ne se remet pas au calme aussi simplement que la mer.* »

Et encore : « J'ai toujours admiré (dit Phèdre) que l'idée qui survient, fût-elle la plus abstraite du monde, vous donne des ailes, et vous mène n'importe où. On s'arrête, puis on repart, voilà ce que c'est que penser.... » Plus loin : « Quand tu penses, ne sens-tu pas que tu déranges secrètement quelque chose, et quand tu t'endors, ne sens-tu pas que tu la laisses s'arranger comme elle peut ? » ...Et ce passage significatif : « Les actes de l'homme qui construit et qui fabrique quelque chose ne s'inquiètent pas de « toutes » les qualités de la substance qu'ils modifient, mais seulement de quelques-unes. Ce qui est suffisant à notre vue, voilà ce qui nous importe; ce qui suffit à l'orateur, ce sont les effets du langage. Ce qui suffit aux logiciens, ce sont ses relations et sa suite. Et comme l'un néglige la rigueur, l'autre, les ornements. Et de même, dans l'ordre matériel, une roue, une porte, une cuve, demandent telle solidité, tel poids, telles facilités d'ajustement ou de travail. Et si le châtaignier ou l'orme ou le chêne y sont également ou presque également propres, le charron ou le menuisier les emploieront à peu près indifféremment, ne regardant qu'à la dépense. Mais tu ne vois pas dans la nature le citronnier produire des pommes, quoique peut-être, cette année-là, elles lui coûteraient moins cher à former que des citrons. »

On saisit sur le vif le procédé valéryen. Imaginez notre poète réfléchissant de la même manière sur les reflets du monde réel dans l'onde d'une fontaine, et, à la longue contemplation de leurs images illusoires mêlant des souvenirs mythologiques où, aussi, le fait recouvre le symbole, et où le symbole dissimule, pour mieux l'exprimer, l'idée, et vous aurez les « Fragments du Narcisse ».

Au surplus, ces hypothèses se trouvent-elles opportunément confirmées par M. Valéry lui-même. Remontant aux causes principales de cette banalité qu'il reproche aux poètes dont le principal défaut est de légitimer par les miracles de l'inspiration leur penchant naturel à la facilité, il se livre à une critique serrée des attitudes de l'esprit, en particulier de celles de la perception, qui déformerait les données sensibles au lieu de les enregistrer exactement. « Ils « perçoivent plutôt selon un lexique que d'après leur « rétine : ils approchent si mal des objets, ils con- « naissent si vaguement les plaisirs et les souffrances « d'y voir qu'ils ont inventé les beaux sites. Ils « ignorent le reste; mais là ils se régalent d'un con- « cept qui fourmille de mots. » Ainsi que l'avait déjà montré M. Bergson, les représentations que nos regards prennent des choses sont en réalité altérées par des pré-images, des pré-idées qui, projetées par le sujet à la rencontre de l'objet, s'y mêlent intimement et à son insu. « *Sachant horizontal le ni- « veau des eaux tranquilles, ils méconnaissent que « la mer est debout au fond de la vue.* » Rectifier une attitude défectueuse en dépit des habitudes, des paresse complaisantes, des commodités fixées, des erreurs consacrées, y substituer celle qui convient, sur le passé reconquérir une interprétation exacte des choses, et parallèlement obtenir du langage ce même genre de redressement et de réforme, tel est bien l'essentiel de cette méthode qui conduit à renouveler la poésie par des changements nécessaires dans ce qui relève du métier. Et c'est là une entreprise de la plus haute importance. Une syn-

thèse psychique vaut ce que valent les éléments qui la composent. Si les détails sont faux, vagues, imprécis, indéfinis, l'ensemble ou bien comporte les mêmes défauts, ou faussera d'autant plus le jugement qu'il imposera plus catégoriquement son interprétation globale du réel. Remarquons toutefois que ces images trompeuses font partie d'un système de représentations collectives où elles acquièrent une sorte d'exactitude relative sans doute, mais conforme à des conditions plus ou moins stables et nécessaires d'existence, de pensée, et d'action. Il existe un incontestable désaccord entre ce que sont les « choses en soi » et leurs « apparences ». Ce n'est pas seulement dans nos façons particulières, subjectives, de regarder, d'observer et de traduire que nous modifions la nature. Nos sensations font plus que d'altérer les caractères véritables des objets et des êtres. Elles les construisent suivant la constitution de nos organes de perception. De sorte que, prétendre exprimer les choses avec une absolue objectivité serait chimérique. Mais, dans les limites de cette relativité de notre connaissance sensible, serait-il toujours d'un heureux et désirable effet de rectifier, pour mieux les y ajuster, ces images conventionnelles du réel ? Supposons qu'obéissant à ce besoin de sincérité artistique, on veuille, en y décrivant un paysage, nous rendre sensible la rotation de la terre, dans un Univers où tout est en mouvement, et l'immobilité du sol, avec la fixité des personnages qui s'y trouvent accrochés en divers de ses points. Par la peinture, on devine les difficultés d'exécution, et les déceptions qu'en causeraient les résultats. Par la poésie, sans doute serait-ce plus concevable. Quoi qu'il en soit, aurait-on progressé vers une plus grande vérité ? Quelle est la valeur, pour l'homme, d'une image qui, conforme aux conceptions positives de la science sur le réel, ne correspondrait jamais à celle que nous obtenons effectivement en percevant ce réel, en y vivant ? ¹¹.

(11) Les recherches de cette science récente : la *Séméiologie*,

Admettons accompli cet immense effort de renouvellement et de réajustement des représentations sensibles du monde extérieur, et qu'elles soient rapprochées le plus possible de ce qu'il est en lui-même : n'en serait-il pas bientôt de ces « nouvelles » perceptions comme des anciennes ? Par le fait qu'au lieu d'être une réaction contre une erreur d'optique, suivie d'erreurs de jugements, elles seraient des données universelles, est-ce que, l'habitude s'en emparant avec la rapidité que l'on sait, elles ne présenteraient pas les mêmes inconvénients auxquels elles devaient remédier ? Une fois que ces vues se seraient fixées dans la mentalité et dans le langage collectifs, les tableaux et les poèmes, quoique plus justes en soi, seraient-ils, autant qu'on s'y attendait, préservés de la banalité, de la facilité ? Serions-nous plus avancés, pour avoir fini par sentir la mer « debout au fond de la vue » ?

Enfin, une dernière considération. Cette méthode valéryenne se défend par ses analogies et par ses résultats. D'une part, en effet, elle est l'application aux phénomènes et aux fonctions de l'esprit des procédés d'observation et d'analyse qui réussissent aux sciences positives dans l'étude des phénomènes physiques et des fonctions de la nature. M. Valéry

(étude « *de la vie des signes au sein de la vie sociale* ») (De Saussure, cité par M. Jousse), projettent des clartés nouvelles sur ces questions. Il est bien vrai, comme le dit M. Valéry, que les hommes ne savent pas regarder, même, ce qui est grave, quand ils savent écrire ; et qu'il faut, suivant le conseil fameux de Flaubert à Maupassant se dégager des habitudes-souvenirs qu'on doit à la mentalité collective, de tout ce que les psychologues appellent les *préperceptions*. A une condition toutefois que l'habitude de l'observateur, pour atteindre du neuf, du *non déjà-vu*, ne devienne pas artificielle, et que l'image prise par lui d'un objet banal n'ait pas l'étrange originalité d'une convention singulière, imposée par lui uniquement à lui-même.

C'est dans le retour à la spontanéité naturelle telle qu'on la trouve chez les peuples encore indéformés, c'est-à-dire chez qui l'idée, l'émotion, l'image et le geste-mot sont intimement associés, ne font qu'un, que le poète est capable de régénérer, pour lui et pour tous, la perception, de revivifier le langage, de parler, de chanter poétiquement, à la manière dont chez ces peuples s'exprime d'une façon poétique, colorée, rythmée, même le vulgaire sous l'empire d'une émotion soit individuelle, soit collective.

(V. Marcel Jousse. — Op. cité notamment. Ch. VII : *le Caractère instinctivement concret de la gesticulation séméiologique*, p. 39 et suiv.).

doit souvent songer, comme le fit Descartes, à une psychologie dont le premier soin serait d'effacer ce que nous savons; elle entreprendrait ensuite une vaste enquête sur la vie de l'âme, mais par des voies appropriées; sans lui imposer les cadres, les formules, la logique qui conviennent aux objets mathématiques, et en y apportant la rigueur, la précision, la technique d'expérimentation, grâce à quoi l'on pénètre intimement dans la connaissance des corps bruts et vivants, en définitive elle s'entraînerait à construire lentement et audacieusement une synthèse grandiose où les faits de la vie intérieure disséqués, formulés en lois, enchaînés par des hypothèses, apparaîtraient dans la pleine lumière de la raison. D'autre part, cette méthode se justifie par ses résultats chez M. Valéry lui-même, quant à ses poèmes d'abord, et ensuite quant à ses études en prose, non seulement celles de critique proprement dite (*Variétés — Commerce*), mais les autres : *Entretiens avec M. Teste*, *l'Ame et la Danse*, *Eupalinos ou l'Architecte*. Est-elle la seule possible ? Est-elle celle qui convient le mieux aux poètes ? Et, quand ils y ont recours, est-ce que c'est elle qui, dans le moment où ils inventent, joue le rôle véritablement créateur ? La question est là.

Car enfin, cette investigation du réel dans le but de contrôler les certitudes acquises, d'éprouver les théories, de redresser des perceptions par un examen minutieux des images qu'elles fournissent du monde extérieur et de la conscience, elle appartient à cette phase de préparation qui précède toute activité constructive. Nous fûmes étonné, en lisant le compte rendu de cette séance deux fois citée de la *Société de Philosophie*, d'entendre M. Valéry confier à ses auditeurs, comme ayant exercé sur lui une profonde influence, une phrase de Wagner, qui lui fit éprouver « une émotion purement intellectuelle ». « J'ai composé, avait dit Wagner, au sujet de *Tristan et Yseult*, Tristan sous l'empire d'une grande passion, « et après plusieurs mois de méditation théorique. »

Nous n'y découvrons rien qui puisse motiver une si retentissante émotion, et peut-être d'ailleurs la justifions-nous en ne lui reconnaissant aucun motif suffisant. Dans ce cas, en effet, elle ne prendrait une signification que par rapport à M. Valéry et non à Wagner. Elle montrerait sa façon personnelle de réagir à une circonstance qui pour d'autres serait banale, n'émergerait pas de l'expérience commune. Dans le cas contraire, est-ce qu'une telle méditation précédant l'invention et ne cessant de dominer la rédaction, n'est pas la condition de toutes recherches, de toute initiative, surtout dans le domaine de l'idéal, où l'imagination n'est pas protégée contre ses erreurs et ses débordements par le contrôle objectif des faits ? Par cette déclaration, Wagner aurait-il voulu dire qu'il s'était livré, pendant ces six mois, à des analyses psychologiques, pour parvenir à connaître les mécanismes de la pensée créatrice et, à l'aide de cette connaissance, se rendre capable d'éprouver et de produire, par une application de la théorie à la pratique, des émotions artistiques ? Ou plutôt, n'est-il pas vrai qu'il a médité en philosophe, et non en psychologue, sur le problème que soulevait Tristan ? Ce qu'il approfondit, ce furent le sujet de l'action, les rôles, les caractères, et le symbolisme des personnages, la lutte et le choc des idées, des forces en jeu. Il se mit à écrire lorsque, cette phase de réflexion achevée, il jugea qu'il avait obtenu sur ce problème de satisfaisantes solutions. S'il en est ainsi, existe-t-il un écrivain sérieux qui procède autrement ?

En dernier lieu, serait-il bon que le poète inventât ce qui est à créer, comme le psychologue observe, analyse, et interprète ce qui est déjà réalisé ? Que l'on ressente de la défiance à l'égard de l'improvisation, cela se comprend. Que l'on répudie une attitude passive, où l'auteur, déjà inspiré à vide, attendrait une intuition qui se présenterait sans raison, sans avoir été appelée par cet effort, par cette inquiétude, et par ce labeur préalables par quoi l'on

mérite ce « *don gratuit* », nous l'avons admis, et tout le monde est d'accord sur ce point. Mais faut-il sacrifier la spontanéité à la réflexion ? Ne semble-t-il pas, au contraire, que ce soit par leur alliance que se distinguent les grands artistes ?¹². Que sont les nombreux croquis, les esquisses des peintres ? Que signifient, sinon cela, les brouillons surraturés de la plupart des meilleurs écrivains ? Je me rappelle avoir lu, dans l'une des pages de M. Valéry, cette expression si hardie, si originale, et vraie : « *les débris du futur* ». On devine comment elle a dû jaillir par une illumination soudaine, mais, à la suite d'analyses, de réflexions, de discussions avec soi-même, au cours desquelles l'esprit tendait à la fois vers plus de clarté, plus de précision dans ses idées et vers une expression qui comblât définitivement les imperfections et les manques de ces suc-

(12) « Nous voulons *toujours* (c'est nous qui soulignons), a écrit Alain, dire que ce qui plaît dans l'œuvre d'art, c'est ce qui est raisonnable et calculé. Mais cette partie des œuvres est bien froide. Ce qui est bien peint, bien rimé, c'est toujours du travail. Ce qui nous ravit, ce qui fait le prix des belles œuvres, c'est au contraire ce qui évidemment n'a été ni prémédité ni même prévu,... ce qui jaillit de la nature même et s'accorde à miracle avec ce que la raison pouvait attendre de mieux » (a). — « Tout art ne plaît que s'il a le caractère de la facilité; il faut qu'il paraisse comme improvisé », a écrit de son côté Emil Ludwig (b).

Que la part du métier dans la conception et dans la réalisation d'un poème, et de toute œuvre d'art, dépassant les limites du nécessaire, le chef-d'œuvre en devienne froid, c'est bien ce qu'il arrive à M. Valéry, non toujours, mais souvent, et il paraît bien qu'il en est parfois fâché. D'autre part, cette rencontre « à miracle » des produits de la spontanéité avec ce qu'eût construit de mieux la raison, n'est un hasard que pour l'observateur ignorant des processus logiques de l'inconscient. Enfin cette capacité de dilatation que possède en lui tel trait du pinceau, en elle telle réplique au théâtre, telle association d'idées ou d'images dans un poème, ne se comprend que par cette *transcendance* où l'esprit et la conscience vivent avec tant d'intensité une perception ou une émotion que, du coup, le mot ou le geste la traduisant en dépasse la portée immédiate infiniment. Remarquons au surplus que cet accord entre l'intuition accidentelle et les exigences ou les constructions de la raison, se produit naturellement dans l'instinct. Ainsi, de quelque point de vue qu'on envisage cette question, on est obligé de réintégrer dans l'invention poétique cet état d'enthousiasme que paraissait en bannir M. Valéry, état qui succède à un travail intérieur d'une pensée qui vit en une étroite union avec les lois et l'élan profond de la vie.

(a) Alain. — *Propos. Psychologie et Vie*, N^o 1 consacré à « *Patraiment du surnaturel* », 31 janvier 1930.

(b) Emil Ludwig. — *Le monde tel que je l'ai vu*. Ch. VIII. Mon atelier, p. 392. Editions Albin Michel).

cessives approximations. Or, on nous a rapporté (et ces deux cas sont des exemples se multipliant à l'infini) qu'un enfant, observant attentivement une cheminée où brûlaient des bûches et retombaient les étincelles, pour rendre cette pluie de flammes, fit cette trouvaille : « *les miettes de feu* ». Un autre, entendant un chat ronronner devant un foyer, appelle sa maman, lui disant : « viens vite enlever le chat, il va bouillir, car il chante ». Un troisième, plus étonnant, plus merveilleux et plus précis, montrant à sa tante un bateau en papier : « ce bateau, dit-il, va glisser sur *le plafond de la mer* ». Cette image est le type de l'invention spontanée dans une réaction immédiate, presque instinctive, à une perception du réel, puisque ce petit de quatre ans n'avait jamais été ni dans, ni au-dessous de la mer, et que pourtant il avait interprété sa surface plane comme « un plafond », ce qui était plus surprenant, j'allais dire plus impossible, que de le percevoir comme un toit. L'étendue horizontale ne lui avait pas caché l'étendue en profondeur. N'est-il pas vraisemblable que les écrivains, soit qu'ils se livrent de préférence à leur spontanéité, soit qu'ils accordent davantage au métier, composent et inventent un peu à la manière de tels enfants ? ¹³.

III

CRITIQUE ET CRÉATION

L'esprit d'analyse vise et mène à la clarté. Or l'on dit couramment que la vérité gît au fond d'un puits.

(13) En ce qui concerne le troisième de ces enfants, nous devons ajouter une légère restriction : la personne qui l'accompagnait et m'a rapporté cette conversation, est une femme intelligente, elle-même observatrice, capable d'écrire, et toute nourrie de Valéry. Dans de longues et fréquentes conversations, nous avions, peu de temps auparavant, lu, interprété, discuté « *Le Cimetière marin* » et notamment l'image répétée où il compare le niveau de la mer à un toit. Il est fort possible qu'elle ait pensé l'image plafond, et que l'enfant ait moins inventé que subi une silencieuse suggestion. Il n'en resterait pas moins vrai que la perception *réelle* de la surface horizontale ne s'était pas opposée à la perception *suggérée* de la hauteur.

Dans les profondeurs de la conscience, il est possible que tout soit éclairé, comme le sont les objets matériels pendant le jour. Mais pour nos yeux adaptés à ces objets et qui ne peuvent atteindre les phénomènes de l'âme que du dehors, tout, au contraire, y devient obscur. La clarté que nous y découvrons n'est, et sans doute ne saurait être que la projection de celle au milieu de laquelle nous vivons et agissons dans le monde extérieur. Nous y croyons pourtant, de même que, durant le passage du sommeil à l'état de veille, nous admettons la sincérité de nos rêves, alors que nous mêlons nos représentations et nos réactions affectives de sujet réveillé aux souvenirs imprécis, aux débris de l'activité mentale du même sujet endormi.

Les arts ne peuvent créer sans une matière (marbre, diamant, or) qu'il faut extraire des profondeurs de la terre ou des énergies en travail dans l'univers. Cette matière, arrachée à son propre milieu, a perdu sa forme naturelle; ils doivent la modeler; elle devient alors le moyen, pour la vie qui l'avait produite une première fois, d'inventer encore, de continuer à créer, surtout d'incorporer à la nature les puissances de l'esprit par la main et la volonté de l'homme.

Il en est de la poésie comme des autres arts; et c'est pourquoi le métier s'y unit toujours à l'inspiration. L'analyse est nécessairement l'une de ses méthodes; le langage, un de ses instruments. Seulement l'un et l'autre substituent, à la complexité naturelle des choses, une simplicité qui, toute artificielle, risque, même si elle réussit, d'en dissimuler les véritables caractères, l'essentielle réalité.

Dans quelque domaine que ce soit, l'analyse n'est possible que sur des éléments distincts et achevés. Dès qu'elle s'applique à une tendance, ou bien elle est inutile, ou elle agit à la manière des ciseaux qui tranchent; à l'élan d'un devenir, elle substitue chaque fois deux tronçons de mouvement, dont chacun paraît se suffire à lui-même, se présente comme fini.

Or, un état d'âme n'est pas composé comme le sont les rouages d'une montre. La vie intérieure d'un individu, d'un peuple, de l'humanité, n'a rien de ces mécanismes qu'on peut démonter pièce par pièce, parce que c'était par la réunion de ces pièces qu'on les avait constitués préalablement. On serait plus près de la vérité en se les représentant comme une complexité d'éléments qui irait en croissant, à mesure qu'analytiquement on les distinguerait et séparerait dans l'apparente unité du tout primitif.

Le langage, au cours de son évolution, acquiert une sorte de personnalité capable d'exister et de se développer pour elle-même. Mais il est de par sa nature un instrument. Il sert aux relations des hommes avec les objets et des hommes entre eux; il répond au besoin de montrer ce qu'on ne voit pas, de caractériser ce qui resterait indéfini, de permettre de « prendre » avec les yeux et les oreilles ce qu'on voudrait prendre avec les mains. Il délimite ce qui resterait en soi sans contours et sans dessin. Il fixe, il rend plus objective, impersonnelle, l'identité de chaque être et de chaque fait; il plaque sur elle un nom. C'est une sorte de baptême social; il lui accorde un état-civil sur les registres de la pensée collective. Mais si les choses fabriquées se prêtent aux exigences du langage comme à celles de l'analyse, il n'en est pas de même des organismes créés par la vie, ni surtout des consciences. Il s'ensuit que la critique, exagérant les défauts de l'un et de l'autre, lorsqu'elle s'applique à disséquer les mécanismes dont se compose l'activité mentale, court le risque non seulement de les interpréter inexactement, mais encore de les gêner dans leur fonctionnement, de les fausser en contrariant leur spontanéité. « C'est par la logique qu'on démontre, et par l'intuition qu'on invente », dit M. Henri Poincaré. Il y a une différence profonde, écrit à son tour M. Edouard Le Roy, « entre les conditions de la pensée critique, et celles de la pensée créatrice ». L'œuvre de M. Valéry participe de l'une et de l'autre. Et sans aucun doute

faut-il voir dans cette double attitude, qui synthétise en elle deux natures, deux dispositions généralement distinctes, l'une des meilleures explications des caractères étranges de sa poésie. Elle est aussi lente, prudente, économe de manifestations que celle d'un Mallarmé. Elle est remplie non pas des « *débris* », mais des *moissons* du futur. Elle déconcerte par une certaine profondeur qui, n'était la forme des vers, ferait ressembler ses poèmes à des pages abstruses d'un difficile philosophe; et elle séduit par l'attrait d'un mystère qu'elle dévoile en découvrant des aspects inaperçus et inexplorés des choses, et que dans le même moment elle referme, lui redonnant de la densité, de l'épaisseur, par un enchaînement d'idées si rares, si neuves et fécondes, que sa « Muse », quoique rajeunie, en paraît lasse, qu'elles sont comme un fardeau de révélations pour elle trop lourdes à porter. Logiquement, la réflexion gêne la spontanéité, au point qu'on serait tenté de les considérer comme exclusives l'une de l'autre. En fait, elles se règlent mutuellement, dans une alliance continuelle, que l'on peut constater dans tous les genres d'activité.

Un peintre, c'est d'abord un mécanisme perfectionné de perception. Il enregistre des images et fait un choix, au gré de son intérêt un et changeant, concentré sur une idée ou un objet, et se divisant suivant les parties qu'il découpe sur son modèle en l'observant. C'est aussi un pinceau dirigé par une pensée, et qui dessine, qui efface, ajoute et corrige, de manière à reproduire le plus fidèlement possible l'image abstraite que son esprit regarde et façonne. Et ces deux comportements sont liés; seule, une logique artificielle les distinguerait, parce que dans l'action ils s'appellent et se complètent. Lui-même les vit simultanément dans ce que nous appellerions, si nous l'osions, une *conscience automatique*, c'est-à-dire une conscience où le sujet se montre à la fois le plus illuminé par lui-même, possède toujours mieux son idéal à mesure qu'il le réalise,

et tellement dressé à cette coopération du métier et de l'inspiration qu'il agit sûrement, presque avec la nécessité de l'instinct. Mais c'est à la condition qu'aucune des deux n'empiète sur l'autre, ne l'entrave, ne la refoule, ni surtout la paralyse. Un artiste, chez qui l'attente de l'intuition deviendrait prépondérante au point que seraient refoulés et même éliminés les soucis du métier, les multiples réactions d'une technique incarnée dans des habitudes, glisserait de plus en plus dans un état dont le rêve peut donner une idée. Au terme de l'anormal développement de cette tendance à rêver au lieu d'agir, et au cours duquel, l'impulsion intermittente s'emparant du volant de la fonction créatrice, on la voit laisser s'insinuer en elle, dans tous ses rouages, du désordre, du flottement, de l'imprécision, traversés d'élans et de sons excessifs et qui détonnent, il sombre en définitive dans une croissante difficulté, proche de l'impuissance totale : c'est la rançon de la facilité. Mais, dans un sens contraire, un autre artiste qui, à force de s'intéresser, en le disséquant minutieusement, au travail de réalisation, s'y passionnerait au point de déplacer l'axe de son effort, de détourner le génie de ses voies, le soustrayant à son véritable but, ne serait pas moins que le précédent l'ennemi de lui-même, car, né pour enfanter de la beauté, bientôt il ne serait plus qu'un artisan.

En réalité, les thèses dont nous éclairons les conflits se compliquent d'une confusion plus grave encore que celle que nous avons essayé de dissiper. Elles raisonnent toujours par rapport d'une part à un mécanisme aussi rigide et fixe que ceux de nos fabrications, et d'autre part à une inspiration qui découlerait d'une source étrangère à l'artiste, et qu'il recevrait par une faveur analogue à celle que les croyants sont certains de recevoir des dieux. Mais aucun de ces deux postulats ne s'impose à priori; aucun n'est vérifié par l'expérience.

Supposons pour l'instant (puisque nous devons y

revenir plus tard) que, sous la constante poussée d'une vie intérieure se dépassant par l'attraction d'un idéal toujours plus élevé, l'organisme soit susceptible de tendre toutes ses énergies, tous ses organes et toutes ses fonctions vers des perfectionnements qui rendraient possibles des progrès de la conscience et de nouveaux élans de la pensée : n'est-il pas vrai que, dans ce cas, les analyses psychologiques seraient incomplètes, ne portant que sur ce qui est ? Mais surtout elles auraient pour effet d'arrêter ces changements esquissés, d'immobiliser la nature dans des cadres constitués. D'observer une machine dans une usine ne gêne, ne comprime en rien son évolution, puisque, pour elle, cette évolution n'existe pas. Si l'on imagine un dispositif d'expérimentation tel que l'on puisse suivre du dehors la marche des phénomènes de croissance dans une plante, il n'en sera pas autrement. Mais, en ce qui concerne l'activité mentale, l'introspection se fait par le sujet lui-même qui vit ce qu'il essaie de mieux connaître en y pénétrant plus profondément. Le plus souvent elle reste assez superficielle pour ne pas altérer ni suspendre ce qui se passe en lui. Mais lorsqu'au lieu de se contenter de l'attitude qui suffit à la connaissance utilitaire des réalités objectives, elle veut s'insinuer plus profondément dans l'intimité des mécanismes psychiques, non seulement ses informations peuvent devenir insuffisantes, incomplètes ou fausses, mais il arrive qu'elle empêche cette extension, ce perfectionnement des fonctions normales de l'esprit que peut-être la nature comporterait ¹⁴.

(14) On a souvent remarqué et approfondi les difficultés et les dangers de l'« analyse introspective », en raison du dédoublement qu'elle implique du sujet ; il semblerait donc inutile d'y insister. Mais si l'intérêt de cette question est épuisé, il nous semble que c'est à cause du point de vue auquel on se place généralement : celui d'un mécanisme psychique tout fait, et incapable de *véritables changements*. Or, combien il est illogique de confondre, dans une même conception de l'esprit, d'une part son immutabilité organique, et de l'autre son progrès ! Une machine fabriquée permet sans doute des effets différents ; les uns, insignifiants ; d'autres, moyens ; certains, remarquables. Mais c'est

Pour ce qui est de l'inspiration, les conceptions des Anciens, renforcées par des représentations schématiques que l'imagination empruntait aux religions, ont donné l'habitude de l'interpréter comme dérivant d'une influence transcendante. Cette thèse présente toujours un grand intérêt; elle n'en a pas moins ce grave inconvénient de faire provenir l'intuition créatrice d'une source d'énergie extérieure au sujet, qui paraîtrait ainsi ne point y avoir de part. Mais cela est loin d'être certain. Sans parler du développement des facultés naturelles ou acquises, qui s'obtient par leur apprentissage continu, la conscience ne se borne pas toute à une activité de reflet; la mémoire ne se contente pas de conserver les souvenirs et de les mettre à la disposition de l'intelligence; les passions ne sont pas que les servantes du désir. A réfléchir sur l'existence des grands hommes, nous sommes convaincu qu'il se passe en eux autre chose. L'effet va toujours au delà de ses causes, mais pas seulement au sens où la flèche, jusqu'à l'usure de sa force, s'éloigne de l'arc tendu, où l'épi réalise tout ce que contenait en puissance le grain. En effet, nous pensons qu'ils accomplissent de véritables auto-créations. Un auteur a écrit au sujet des primitifs : « ne possédant que peu ou point de chefs-d'œuvre, ils n'avaient guère que la ressource de *devenir eux-mêmes des chefs-d'œuvre*. » Parole profonde et singulièrement instructive. L'artiste ne peut produire que dans la mesure de ce qu'il est ou de ce qu'il est en train de devenir. La pensée, rappelions-nous dans un précédent chapitre, est le miroir, est la mesure

parce qu'elle ne se suffit pas à elle-même; elle se double de l'homme qui s'en sert. Quand nous expliquons la pensée, nous sommes en présence d'un côté d'un corps, d'un cerveau; de l'autre d'une âme, d'une conscience. Si, de l'ensemble qu'ils constituent, nous exigeons une réelle évolution, il faut bien que nous en plaçons les conditions quelque part. Ou bien l'organisme est souple et peut rendre des services divers et diversement étendus; et nous rejoignons l'interprétation célèbre que M. Bergson a donnée du *parallélisme psycho-physiologique*. Ou bien, sous l'action d'un esprit qui transcende ses niveaux, ses plans, ses idées, l'organisme lui-même est capable de se modifier, de se compliquer, et de se perfectionner à la mesure des services que la pensée exige de lui.

de l'être. Inversement, ces sortes d'êtres que l'artiste enfante en lui-même et qui se manifestent aux autres en tableaux, en statues, en poèmes, sont la mesure et les miroirs de sa pensée. La dissection d'un corps étend les connaissances du biologiste qui y cherche les secrets de la vie, mais d'une vie déterminée, dans un système clos de causes et d'effets. C'est immense, mais rien de plus. Et même si, à la limite, la science, par les voies de l'analyse et de la synthèse positives, parvenait à créer des êtres vivants, ils ne seraient capables que d'imiter le passé. Pour le dépasser, le transcender, il faudrait déposer en eux autre chose, recourir à d'autres moyens. Il le faudrait surtout s'il s'agissait non seulement de rendre possible le progrès, mais d'enfanter de la beauté.

De ce point de vue, l'inspiration nous apparaît sous un jour nouveau. Qu'est-ce qui, dans le corps, correspond, lorsqu'elle naît, à ce qui se passe dans l'esprit, nous l'ignorons. Mais psychologiquement, on croit trouver la solution du problème entre deux hypothèses : ou un mécanisme se suffisant à lui-même; — ou, dans ce même mécanisme, l'influx, sous une forme quelconque, d'une influence extérieure. Pour les uns, une activité mentale telle que l'analyse de ses seuls rouages, de ses seules fonctions, permettrait d'en expliquer synthétiquement tous les effets; pour les autres, une intuition qui, quel que soit l'état du sujet, s'introduirait en lui du dehors, lui dictant des idées toutes faites, des actes déjà conçus, dessinés, fixés. Les seconds répugnent à réduire le rôle de l'artiste, du poète, et du penseur à celui d'un médium; les premiers, à ramener les merveilleuses créations de l'art et de la science à des fonctions mentales qui, au moins par leurs relations avec le cerveau, seraient soumises aux lois générales du mouvement.

Puisque la conscience est le « lieu » de la liberté, le champ où les possibles peuvent se transcender en se multipliant et en sortant des limites qu'une logique et une connaissance positives leur auraient préa-

lablement fixées, tout homme a la faculté d'adopter en face de la vie l'attitude mentale qui correspond exactement à celle d'un artiste qui voudrait véritablement inventer. En certaines heures privilégiées de notre existence, nous éprouvons le sentiment d'une « dilatation » de nos facultés, de nos désirs, de nos idées, qui nous porte bien au delà de ce que nous étions. Mais le plus souvent, ce ne sont que des accidents, heureux ou malheureux, des phénomènes partiels ou passagers. D'où ces alternances d'exaltation et de dépression, ces oscillations de la volonté, des plus grandes audaces aux plus puérils découragements. Quand un romancier fait le schéma de son œuvre, prévoit-il ce qu'il deviendra ? Ce genre de réalisation progressive, par quoi une pensée initiale se développe, se multiplie, s'invente de nouvelles voies, de nouvelles formes, de nouveaux moyens, par une expansion continue de la conscience, élargissant ses horizons, faisant jaillir des profondeurs de l'être toutes ses puissances endormies, ses énergies latentes, ses fins lointaines, en même temps que des forces créatrices à leur mesure, c'est cela qui nous paraît la cause intérieure, subjective, de l'inspiration. La vie ne se révèle que si elle est réellement vécue. Comme si elle savait, au dedans d'elle-même, mieux que nous, ce qu'elle est et ce dont elle est capable, elle ne se contente pas de demi-satisfactions ; ses exigences sont au niveau non de ce qu'elle est devenue, mais de tout ce qu'elle peut devenir. Aussi se voile-t-elle à ceux qui la fixeraient dans des formes imparfaites, dans des impuissances orgueilleuses, et de qui même les succès la dégraderaient. Elle se montre aux autres à mesure qu'ils la servent, qu'ils obtiennent d'elle toujours davantage pour mieux la servir, et qui sont avides de la contempler plus grande et plus belle, sur des sommets toujours plus proches, mais plus hauts, plus inaccessibles.

Ainsi l'enthousiasme revêt-il à son tour une nouvelle signification. Au lieu d'être cette ivresse mal-

saine¹⁵ qui désorganise les facultés, désintègre la personnalité, et, sauf en de rares instants anormaux et morbides, la rend de plus en plus incapable de produire, il serait pour la conscience, pour l'être revivifié et exalté dans tous ses éléments, l'écho de cet épanouissement de toutes les puissances de la vie. Sur un progrès péniblement et joyeusement obtenu se greffent aussitôt tous les possibles qu'elle porte en elle; impatiente de se réveiller en germes de désirs, de passions, d'entreprises, d'audaces, ils se précipitent par les voies entr'ouvertes, et courent de cellules en cellules à travers toute l'âme, bousculant les obstacles, provoquant des réactions, bénéficiant d'attentes ou de travaux accomplis, utilisant tous les mécanismes déjà montés, inventant des perfectionnements, s'affermissant à mesure que ces champs de l'activité souterraine sont progressivement conquis, jusqu'au moment où le sujet ressent qu'il vient de subir une sorte de métamorphose. Elle s'élaborait depuis des heures, ou des années, à son insu. Maintenant il palpète d'une joie chaque fois inconnue, et il se met à créer. En réalité cette production, en apparence spontanée, que commence une soudaine intuition, si elle est une aurore pour le moi prenant conscience de son individualité totale, est un crépuscule pour chacun des éléments qui la constituent¹⁶; car, pour chacun d'eux, elle

(15) Nous avons maintes fois montré, en citant d'excellents auteurs, combien l'inspiration était rendue coupable, ou du moins complice, chez de mauvais écrivains, bien entendu, de cette facilité, se traduisant par de la banalité. Edgar Poe, dans l'ouvrage mentionné, réagissait déjà contre la part excessive que les poètes ou leurs interprètes attribuaient à l'inspiration. Il le faisait avec une indignation sacrée, éprouvant la même répugnance que M. Valéry à voir dans les hommes de génie des sortes de médiums supérieurs. Il se révolte lorsqu'ils paraissent « *ne composer que par une sorte de belle furie — une intuition extatique* ». Ainsi est-il amené logiquement à les traiter « *d'histrions littéraires* ». Histrions, parce qu'ils veulent paraître ramener leurs productions à un don naturel, alors qu'elles sont produites par des artifices ou, si l'on veut, par une technique souvent savante et longuement éprouvée.

V. *Composition poétique*, (Mercure de France), p. 234.

(16) Le mystère de l'inspiration et les phases de la création artistique, les émotions, les crises et les fièvres qu'éprouve l'artiste

est la synthèse finale d'une longue, complexe, et difficile durée. Ce n'est pas seulement dans les hautes sphères de la pensée et de l'art que se combinent heureusement le métier, l'inspiration et l'enthousiasme. Dans les régions communes, par quoi donc diffèrent entre eux les initiatives, les efforts et les résultats ? Socrate s'entretenant avec un cordonnier, s'il voulait lui révéler de sa profession les secrets dont il semble même à l'honnête artisan qu'il n'y ait nul besoin de les chercher, lui parlerait dans le sens où nous venons de le faire : — Tu te contentes, lui dirait-il, des apparences dont se réjouissent tes yeux, qui ne prennent pourtant qu'une vue elliptique des choses. Il te paraît que l'une de tes chaussures est identique à toutes les autres, pourvu qu'elle soit de ta fabrication. Mais, si tu pouvais l'observer avec des regards infiniment plus puissants que les tiens, entrer dans l'intimité de ses moindres détails, tu y découvrirais ici une ligne défectueuse, là un vide attestant une pression excessive de ta main ; en tel point, l'épaisseur de la semelle augmente, et le pied à la longue en sera blessé ; en tel autre, la couleur même se nuance d'une teinte qui jette une note discordante sur l'ensemble ; et quelle est la cause de ces imperfections ? ta paresse, ton impuissance et ta distraction. — Ou encore, à une danseuse vulgaire, dont les pas, tant ils sont lourds,

avant d'achever son chef-d'œuvre, et les chutes de son enthousiasme au seuil de la gloire, il faut les découvrir au fond de l'admirable poème de Henri de Régnier : *Le Vase*. Nous almerions le reproduire en entier, et en faire revivre la pensée profonde, souple, riche autant que le rythme. Les nuances marquées par les temps des verbes, l'imprécision voulue, qui alterne avec le dévoilement du sens en un moment inattendu, la discontinuité si pénible et redoutable de l'intuition, qui n'empêche pas, dans le subconscient, la continuité de l'activité créatrice, les contrastes entre le marbre et l'idée, entre le vase nu et l'infinie variété des compositions dont il appelle à lui l'ornement précieux, le mélange des sons, des couleurs, des mouvements, de la musique et de la danse dans cette ronde d'images animées par l'intime communion, au chant des souvenirs, entre le poète et la nature, et leur opposition avec la matière faite pour une apparente immobilité, tout s'y trouve de ce que nous avons dit et de ce que l'on pourrait dire encore au sujet de l'invention.

(V. Henri de Régnier. — *Les jeux rustiques et divins*. Partie : *les roseaux de la flûte*, p. 115. Mercure de France, Paris, édit. 1926).

pénibles, disgracieux, ont l'air de porter suspendue toute la matière résistante du sol : « Eh bien, ne te
« semble-t-il pas... que cette créature, qui vibre là-
« bas et qui s'agite adorablement dans nos regards,
« cette ardente Athitké qui se divise et se rassemble,
« qui s'élève et qui s'abaisse, qui s'ouvre et se re-
« ferme aussi promptement, et qui paraît apparte-
« nir à d'autres constellations que les nôtres, a l'air
« de vivre tout à fait à l'aise dans un élément com-
« parable au feu, dans une essence très subtile de
« musique et de mouvement où elle respire une
« énergie inépuisable. Cependant, elle participe de
« tout son être à la pure et immédiate violence de
« l'extrême félicité. Que si nous comparons notre
« condition pesante et sérieuse à cet état d'étince-
« lante salamandre, ne te semble-t-il pas que nos
« actes ordinaires, engendrés successivement par nos
« besoins, et que nos gestes et nos mouvements ac-
« cidentels soient comme des matériaux grossiers,
« comme une impure matière de durée, tandis que
« cette exaltation et cette vibration de la vie, tandis
« que cette suprématie de la tension, et ce ravisse-
« ment dans le plus agile que l'on puisse obtenir de
« soi-même, ont les vertus et les puissances de la
« flamme, et que les hontes, les ennuis, les niaise-
« ries, et les aliments monotones de l'existence s'y
« consomment, faisant briller à nos yeux ce qu'il y a
« de divin dans une mortelle. » (*L'Ame et la Danse*,
p. 59). Et comme la danseuse — l'autre, l'imitatrice, —
ne saisirait pas toutes les subtilités de cette ana-
lyse sublimement et mélodieusement exaltée, il lui
expliquerait que le corps est un bloc de chair qui
peut devenir le plus pesant ou le plus léger suivant
l'esprit qui l'anime. Il le comparerait à ces blocs
de pierre qui écrasent ou laissent libres de leurs
mouvements les esclaves qui les portent, suivant
qu'ils sont habiles ou maladroits, qu'ils épousent la
pesanteur de la matière ou qu'ils lui imposent la
suprématie de leur âme. Alors, en effet, c'est comme
si leur pensée, s'insinuant dans chacun de leurs

gestes, les mesurait, les adaptait, les harmonisait entre eux, et aussi avec le fardeau, lourd en soi, pour des mesures objectives, mais qu'ils réussissent à remuer, qu'ils élèvent et déposent sans que leurs muscles expriment autre chose qu'une force tranquille, sereine, alerte, au lieu d'une excessive tension et d'un dangereux épuisement. Il lui dirait encore que la faiblesse des faibles et la puissance des forts, puisque leurs corps sont semblables, a sa cause en eux-mêmes; les premiers s'abandonnent à l'inertie de la matière; les seconds reconquièrent sur elle la liberté de leur âme. Ceux-là se meuvent comme des forces de la nature qui, rencontrant des résistances au-dessus d'elles, s'en montrent impuissantes dans les actions les plus simples et faciles, rendues par là compliquées et souvent impossibles. Ceux-ci sont des hommes sous des vêtements d'esclaves; agissant en hommes, ils puisent dans leur conscience, obscurément sans doute, des énergies d'une autre sorte que celles qui meuvent les rochers, les flots de la mer ou le vent, énergies spirituelles, indifférentes à la quantité, en dehors des rapports mathématiques qu'on obtient avec des balances et des poids. Revenant à la danse : — Toi, ajouterait-il, tu t'imites, tu es vouée à te répéter sans fin parce que tu as livré ton corps, tes muscles, les schémas de tes mouvements, à la raideur et à la fixité des habitudes. Même ta conscience n'est pas présente, n'a pas besoin d'être présente, est inattentive. Aussi, n'inventes-tu pas. Or, regarde cette femme, elle « est dévorée de figures innombrables...; ce corps, « dans ses éclats de vigueur, me propose une extrême pensée : de même que nous demandons à « notre âme bien des choses pour lesquelles elle « n'est pas faite, et que nous en exigeons qu'elle « nous éclaire, qu'elle nous prophétise, qu'elle devine l'avenir, l'adjurant même de découvrir Dieu, « ainsi le corps qui est là veut atteindre à une pos-

« session entière de soi-même et à un point de gloire « surnaturel. » ¹⁷. (Valéry. *L'Âme et la danse*).

Que si, rentrant en lui-même, comme il lui arrivait fréquemment, et s'interrogeant à son tour, Socrate s'étonnait de voir tant de choses dans ces tournolements d'Athikté, et d'en discourir avec tant d'aisance et de profondeur, opposant son état, tout feu, comme celui qui animait la merveilleuse danse, à l'attitude de la vulgaire danseuse, il comprendrait aussitôt qu'en train de contempler cette Athikté, (« peut-être une sottise, — ô flamme — et qui sait « quelles superstitions et quelles sornettes forment « son âme ordinaire ? — ô flamme toutefois, chose « vive et divine ! »), il épousait son mouvement; et alors, par cette union où il atteignait aux voluptés des possessions, peut-être les dépassant : « moi-
« même, se dirait-il, je me sens envahi de forces
« extraordinaires; ou je sens qu'elles sortent de moi
« qui ne savais pas que je contenais ces vertus. Dans
« un monde sonore, résonnant et rebondissant, cette
« fête intense du corps devant nos âmes offre lu-
« mière et joie... Tout est plus solennel, tout est plus
« léger, tout est plus vif, plus fort. Tout est possible
« d'une autre manière. Tout peut recommencer in-
« définiment. La joie croissante et rebondissante
« tend à déborder toute mesure, ébranle à coups
« de bélier les murs qui sont entre les êtres... J'en-
« tends le fracas de toutes les armes étincelantes
« de la vie. Les cymbales écrasent à nos oreilles
« toutes voix des secrètes pensées; elles sont
« bruyantes comme des baisers de lèvres d'airain. »
N'est-il pas vrai que de prendre à la lettre la phrase où M. Valéry dit que « l'enthousiasme n'est pas un

(17) Comment ce corps pourrait-il atteindre à ce niveau de « gloire surnaturelle » s'il se contentait de se « posséder » tel qu'il est, s'il ne se dépassait pas, en s'élargissant, en se compliquant, en se perfectionnant ? Que ce soit sous la forme d'un dérouillement, d'un réveil de rouages inutilisés, et jusqu'alors inutilisables, ou sous la condition d'une véritable création de rouages nouveaux, l'invention est à ce prix; autrement, elle reste un fait inintelligible.

état d'écrivain » prouverait ou qu'on ne l'a pas lu, ou qu'on ne l'a pas compris; et lui-même ne le jugerait-il pas indiscret ?

Remarquons tout d'abord que de « *L'Ame et la Danse* », d'*Eupalinos* ou l'*Architecte*, de son étude sur Léonard de Vinci, si profonde, difficile, d'une inexprimable richesse d'idées, on dégagerait indiscutablement une théorie de l'inspiration¹⁸ qui confirmerait celle que nous essayons d'exposer. L'intuition n'est un phénomène instantané que pour la conscience, lorsqu'elle en est avertie. Elle n'est pas une forme paresseuse de l'invention, mais le produit d'une immense, d'une prodigieuse activité¹⁹, dont le processus infiniment complexe aboutit à cette manifestation soudaine. Dans les cas où elle est imparfaite, fugitive, stérile, c'est sans doute qu'elle fut obtenue avant le temps.

Mais examinons de plus près la phrase même dont il est question. « *Je trouvais indigne, et je le trouve encore, d'écrire par le seul enthousiasme. L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain.* » Les termes en sont précis. Dans cette répétition d'une pensée déjà exprimée, nous sentons le soin avec lequel elle fut écrite et méditée. Or, on remarque que ce n'est pas le mot d'inspiration qu'emploie l'auteur, mais celui d'enthousiasme; et ce n'est pas la même chose; il ne réproche cet « état d'âme » que si l'écrivain en attend tout, s'y livre passive-

(18) Nous sommes même convaincu que, de l'œuvre déjà accomplie par M. Paul Valéry, il serait possible de dégager une sorte d'Art Poétique, et, en le comparant avec celui de Boileau, par exemple, comme il serait intéressant de mesurer tout le chemin de l'un à l'autre parcouru !

(19) On sait quels malentendus, quelles erreurs, quels partis pris d'incompréhension systématiques, a rencontrés l'intuition bergsonienne, jusque dans le monde philosophique, et combien le maître lui-même a réagi de toute la sincérité, de toute la révolte de sa conscience professionnelle contre ces déformations. Comme M. Valéry et avant lui, M. Bergson a fortement protesté contre cette tendance à croire que le génie « pourrait avoir pour complice, sous une forme ou sous une autre la paresse et la fa-cilité ». L'intuition, suivant l'expression de Frédéric Lefèvre est un « *don gratuit, mais mérité, conquis* ».

Lefèvre. — (*Les Matinées du Hêtre rouge*), chez Flammarion. Paris, 1929.

ment et, comme nous l'avons déjà fait remarquer, il regrette catégoriquement toutes ces superficielles exaltations parce qu'elles ne peuvent obtenir de l'artiste que des produits avortés ²⁰.

Aucun doute ne saurait subsister sur ce point, car, de M. Valéry lui-même, nous possédons d'autres textes encore plus significatifs. « Je ne déprise pas, » dit-il, le don éblouissant que fait notre vie à notre conscience, quand elle jette brusquement dans le brasier mille souvenirs d'un coup. Mais jusqu'à nos jours, jamais une trouvaille ni un ensemble de trouvailles n'ont paru constituer un ouvrage. » et cet autre passage : « Les Dieux gracieusement nous donnent pour rien tel premier vers, mais c'est à nous de façonner le second qui doit consonner avec l'autre... Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don. » Et enfin ce jugement décisif : « La poésie absolue ne peut procéder que par merveilles exceptionnelles. »

Concluons que, dans la poésie, comme dans tous les arts, comme dans la science et l'action, ces comportements que l'attention peut observer et régler, et ces influx de force, d'idées, d'images, même de schémas dynamiques, qui s'y mêlent, peuvent bien se contrarier, même se réduire dans certains cas et plus ou moins selon les tempéraments, mais s'appellent en réalité, et se complètent, étant aussi nécessaires les uns que les autres dans l'unité de la création poétique. Le travail d'analyse qui convient aux premiers, ne doit pas empêcher ni seulement

(20) « Il ne la juge même pas si honorifique, écrivait Paul Souday parlant de Paul Valéry et de l'inspiration, et ne considère pas qu'il y ait tant de gloire pour les poètes dans cette assimilation avec un médium, un hystérique, un simple appareil récepteur. Toute la dignité de l'homme est dans la pensée. La dignité du poète ne peut donc que gagner à la situation d'homme qui pense, qui médite, qui travaille, cherche et compose consciemment, intelligemment, ses œuvres ...Si l'architecte ou l'ingénieur ne comptait que sur l'inspiration et négligeait les conditions de son art, il verrait bientôt sa maison ou son pont s'effondrer ». Et Souday ajoutait : « il arrive aussi pour les mêmes motifs qu'un poète s'effondre et sans noyer ni écraser personne, ce qui fait que les badauds n'y prennent pas garde ».

gèner l'activité de synthèse qui s'achève dans les seconds. La science n'a pas, directement au moins, l'ambition de créer, mais plutôt celle de connaître et de comprendre. L'art, au contraire, s'il ne peut se dispenser de pénétrer le sens et la véritable valeur des choses, est avant tout créateur. Aussi l'artiste doit-il veiller à ne pas perdre cette spontanéité qui fait presque partie de son tempérament, et qui joue le même rôle dans la génération d'un chef-d'œuvre que la fonction de synthèse psychique dans l'exercice de la pensée, et en général dans l'évolution de la personnalité. Il doit éviter qu'elle s'atrophie par une pratique trop constante, trop systématique de la réflexion; il faut même qu'il veille à la développer, à l'assouplir, à l'exalter, qu'il réussisse à composer avec les nécessités de l'attention, de manière à obtenir d'elle que, dans ses heures de plus grande passivité, bouillonnent en elle les flammes de la vie et les impatientes ardeurs d'où jailliront, l'instant favorable venu, les inspirations, préludes des créations. Dans ce cas, loin d'être gênés, défiants en face de ces exubérances d'une nature libérée, nous les considérons avec sympathie : l'art rentre dans les cadres, obéit aux lois générales de toute production, de toute activité réalisatrice.

Il faudrait insister sur le rôle de la critique : elle est l'un des produits et aussi l'une des conditions de la sociabilité. Chez l'artiste, l'esprit critique ne doit pas s'isoler de la volonté créatrice, non plus que, chez le savant travaillant dans son laboratoire, le raisonnement n'est séparé de l'expérience : sa méthode est le comportement de sa pensée. Seulement, ce qui est indivisiblement uni dans l'activité créatrice en train de se déployer à la manière de la vie, se développe à part dans la société par suite de la division du travail. Ainsi, la fonction du critique, née par une dissociation de deux attitudes, de deux façons d'être et d'agir ordinairement confondues, réagit sur l'artiste, l'obligeant à se dédoubler lui-même pour se juger, et ensuite, de déformation

en déformation, pour s'intéresser au mécanisme de sa production plus qu'à la production elle-même. Aussi paradoxal que cela semble, il peut lui arriver alors de se comporter comme le ferait un aviateur tellement intéressé à sa machine et à son moteur qu'accroché par eux comme s'ils étaient devenus l'essentiel, il en oublierait de se mettre en mouvement.

Tout homme, au surplus, est tour à tour un esprit qui raisonne, et une âme qui voudrait se dépasser, franchir les cercles et les horizons de son existence. Toujours le sens pratique cherche à se détendre dans l'élan d'une pensée désintéressée. A défaut de science, de philosophie, ou d'art, ce sont les puissances affectives qui, chez le vulgaire, sont chargées de lui assurer ces moments d'indispensable insubordination à l'égard des contraintes de la réalité quotidienne. Celui qui ne sait pas penser ni créer reste toujours capable de rêver, de désirer et d'aimer. Seulement, ce ne sont que des moments, des incidents dont le relief sur le cours, sur le niveau ordinaire des choses, est vite nivelé par le retour continu des soucis réguliers dont les besoins naturels et artificiels rétablissent attentivement la continuité.

Or, la prédominance de ces facultés utilitaires de réflexion et de calcul, qui est une nécessité chez l'homme d'action, on la trouve aussi chez le critique, parce qu'il a transformé son jugement en une fonction sociale. Pour l'artiste, elle le fait sortir de son rôle normal; elle fausse sa nature; elle installe en lui une contradiction qui lui est fatale, car l'analyse et la synthèse dissociées, mais toujours aussi exigeantes l'une que l'autre, se refoulent et se paralysent. Au lieu de poursuivre son élan jusqu'au bout, la puissance virtuelle de son génie s'enroule sur elle-même; se prenant pour sa propre fin, elle s'immobilise dans la recherche, dans la connaissance indéfinie de ses possibilités; elle s'intéresse tellement à elle qu'elle s'enferme, avec son idéal, ses horizons, et ses aspirations dans les limites de ce qu'elle est de-

venue; et c'est ainsi qu'elle se rend de plus en plus incapable de devenir effectivement. Le mécanisme guette toujours la vie pour en rompre et en paralyser la spontanéité qui est essentiellement un mouvement en avant, une tentative de progrès, une possibilité d'invention. Mais ici, plus que partout ailleurs, il réussirait à la capter pour l'immobiliser dans l'imitation, au lieu qu'elle suive sa montée naturelle vers l'effort réalisateur, parce qu'en s'arrêtant sur les faits, en disséquant délicatement les rouages des facultés cérébro-mentales, l'intelligence est d'abord séduite, et de plus, en accord avec elle-même, approuvée par la conscience, elle remplit sa fonction. Ce n'est donc pas en elle que le poète doit puiser les réactions salutaires contre l'inertie. Mais où, sinon dans toute sa personnalité qui, au moindre risque de descendre vers l'automatisme même intelligent, doit se réveiller, comme au seuil de l'action l'on secoue la torpeur d'un sommeil importun, et se remettre au ton de la vie totale en soi, dans la société, et dans l'univers.

CHAPITRE IV

Le principe de transcendance

I

LA FONCTION DE TRANSCENDANCE DANS LA VIE ET DANS LA PENSÉE CRÉATRICE

Que ce soit à leur insu ou qu'ils en aient conscience, les poètes sont dominés par le *principe de transcendance*¹. C'est lui qui donne la première im-

(1) L'idée de transcendance, ainsi que les termes dont on se sert pour l'exprimer, sont familiers aux philosophes, surtout depuis Kant. On sait que certaines des questions fondamentales de la philosophie ne peuvent pas se poser sans qu'on fasse intervenir cette nécessité où est la pensée de dépasser les limites de l'expérience, comme d'ailleurs celles de l'intelligence. Dans l'expression même de principe de transcendance, elle a servi de titre à un chapitre fort intéressant de la logique (a) du Père Gratry, où il soumet à une critique approfondie le panthéisme hégélien. Elle a été utilisée, entre autres auteurs éminents, par Proudhon, et par Novalis, mais cette fois relativement à la poésie. « *Les poésies*, dit-il, *qu'on a eues jusqu'ici sont à la poésie qui doit venir ce que sont à la logologie les philosophies données jusqu'à notre temps. Elles opèrent presque toutes dynamiquement; la future poésie TRANSCENDANTE pourrait s'appeler ORGANIQUE* » (b). Elle se répand de plus en plus. Nous la rencontrons chez M. Bergson. Elle occupe une place importante dans le récent ouvrage de M. Maurice Blondel : *La Pensée* (c). « *Poussé à bout, l'inventaire de la vie subjective révèle qu'elle n'est elle-même qu'un passage ab interioribus ad superiora, et que cet ordre supérieur, quoique descendu et agissant en nous, reste toutefois distinct de nous, et, sinon inaccessible, du moins TRANSCENDANT, comme une fin ultérieure à la vie moyenne et à l'étage humain du sujet pensant* ».

a) *Logique de Gratry*. T. I. Livre II. Ch. II, p. 156 et suiv. Editeur Téqui, 29, rue de Tournon, 1908.

b) *Fragments de Novalis*. Traduction de Maeterlinck, p. 182.

c) Blondel Maurice. — *La Pensée*. T. I. La genèse de la pensée, et les papiers de son ascension spontanée. Ch. II. Le sujet pensant et pensé, p. 161 et aussi *Excursus*, n° 27. Logique et transcendance. (En quoi consiste la transcendance des idées logiques et normatives, p. 378 et 379).

pulsion à leur pensée quelquefois définitive dès le premier vers; c'est lui qui, par la suite, organise leurs matériaux, qui règle, maintient et exalte le rythme durant l'enfantement de leur poème; enfin, quand l'ensemble est achevé, la fin qu'il réalise serait sans lui inintelligible et inexplicable. On ne connaît pas, en effet, la source d'où jaillit l'inspiration. Mais l'intuition gratuite ne serait qu'une image, une idée, un mot enregistrés passivement par l'intelligence sans aucune vertu créatrice si, au fond de l'âme du poète, faisant corps avec sa nature, il n'existait cette nécessité qui le contraint d'aller toujours au delà de lui-même, de dépasser les plans habituels de sa conscience, de surélever ses niveaux d'existence, d'élargir les horizons de sa pensée.

La vie est *ascendante*; elle crée, puis elle passe. En un sens, elle s'incorpore toute dans les êtres qu'elle produit; en un autre, elle les livre à eux-mêmes, leur laissant le soin de développer les virtualités qu'elle y a déposées en les créant. Ce n'est pas de l'abandon ni de l'indifférence. L'acte créateur persiste en eux, mais il continue d'agir, de produire au delà. « *Création continuée* », et en effet, elle rend les êtres engendrés par elle capables de durer. Mais en outre, loin de se reposer en eux, soit pour s'y contempler, soit pour travailler à l'épanouissement de leurs virtualités, elle ne cesse jamais d'en créer de nouveaux : individus, ou mondes; la vie semble indéfinie dans l'espace et dans le temps. Il s'ensuit que tout être doué de conscience est à la fois concentré en lui-même, et rempli de cet élan qui emporte la vie au delà, toujours plus loin, vers de nouvelles réalisations. De là, les nostalgies indéfinissables qui se mêlent toujours au sentiment qu'il éprouve en chacun des moments de son devenir, au sein de son présent, fût-il le plus riche et le plus merveilleux. Sa mémoire ne se borne pas à conserver ou à évoquer son passé; l'écho, qui en vibre au fond de lui-même, enveloppe celui de la vie universelle, des immenses, des infinies possibilités qu'elle entraîne avec

elle, et dont il retient en lui une parcelle, dont il a, au fond de sa nature, depuis ses origines, une sorte de dépôt : souvenir non stagnant, non fixé dans des formes définitives, aux limites arrêtées, mais jusque dans ses phases de sommeil, palpitant d'un besoin continu d'expansion, tendu toujours vers une dilatation indéfinie de lui-même sur le plan extensible où le passé peut reprendre vie, redevenir présent en se mêlant aux faits, en se faisant action.

L'art devait commencer par imiter. Mais il n'a pu s'affranchir de cette nécessité, il n'est devenu révélateur des réalités recouvertes par leurs formes extérieures, dépasser les apparences, que par une coïncidence heureuse, une sorte de communion en vertu de préalables affinités entre d'une part cette mémoire universelle où reste enregistré dans les individus et dans tous les êtres l'écho de la vie qui les a créés², et, d'autre part, l'intuition de l'artiste grâce à laquelle il est capable de sympathiser avec la nature profonde des choses et des êtres, et de deviner le sens caché des événements. Les poèmes vivants sont les *poèmes transcendants*. Bien entendu, entre le réel et l'idéal, de l'expérience sensible aux cimes de l'Idée, innombrables sont les degrés, les niveaux intermédiaires de la vie. Il n'est pas une parcelle de matière qui ne retienne d'elle une étincelle, et qui n'ait condensé un moment de son énergie. Pas un être, même des plus rudimentaires, qui, par son organisation, si simple soit-elle, n'en rappelle la force de création, les principes d'ordre, d'harmonie par lesquels sont produits et régis les corps immenses et tout l'univers³.

(2) « L'art est enveloppé et porté, avec bien d'autres, dans « l'élan de la vie qui cherche à se réaliser » a écrit M. Delacroix. Mieux encore : « On pourrait dire que le geste primordial de « l'activité humaine contient dans sa confusion originaire toutes « les possibilités humaines ». Et enfin ceci : « L'effort vers la « vie, l'effort de la société et de l'individu pour dompter le réel, « l'aspiration à l'humanité est un riche faisceau de tendances ». (Delacroix. — *Psychologie de l'Art*, p. 446).

(3) « Si votre cœur était droit, alors toute créature vous serait « un miroir de vie, et un livre rempli de saintes instructions ». (*Imitation de J.-C.* L. II, ch. IV, p. 90. Traduction de Lamennais. Editeur Mame, Tours).

La poésie parcourt tous ces degrés, se développe à tous ces niveaux. Ainsi arrive-t-il que des poèmes, faciles pour le lecteur et quelquefois pour l'auteur, reflètent des profondeurs de pensée ou de sentiments qui dépassent leurs frêles motifs, la spontanéité légère de leurs accents, les caprices subtils de leurs rythmes. C'est parce que, dans le plus petit fait, dans un geste, dans un regard furtif, des yeux autrement exercés et pénétrants que les nôtres, percevraient tout le mouvement, tout le rythme et tous les chants de la vie.

Mais cette vie ne s'est fixée nulle part. Elle n'est prisonnière d'aucun des êtres qu'elle produit, ni des événements qu'elle provoque, ni des formes qu'elle dessine. Dans des corps immobilisés et renfermés aux limites de leur activité déterminée, le réel n'est toujours qu'une image sur laquelle flotte un souvenir, d'où s'exhalent avec des espoirs, de sourds regrets et des lancinantes nostalgies. Car si, pour nous, cette évasion de l'élan vital, du souffle créateur, de l'esprit du monde, est imperceptible, elle a ses résonances dans ces corps; elle y laisse des traces que leur mémoire conserve et à sa manière réveille, mais que recouvrent les tumultes, ou qu'assourdissent les soucis, ou qu'effacent, par un bienfaisant oubli, les exigences du présent. Et c'est quand, par delà les contours des choses, leurs aspects superficiels et leurs tensions matérialisées, le poète réussit à percevoir, dans ce qui est actuel, le souvenir de l'acte créateur, quand dans l'espace, il entend la course du temps, que, dans l'instant de son émotion attentive, il vibre avec une durée créatrice qui poursuit son œuvre, abandonnant le passé parmi des ombres suffisantes à des consciences somnolentes, c'est alors qu'il écrit des vers qui, même en apparence légers, se revêtent à l'avance d'une sûre immortalité.

Combien sont émouvantes ces phrases de Rilke où il dit si justement que « pour écrire un seul vers, il faut avoir « vu beaucoup de villes, d'hommes et de « choses... Il faut pouvoir repenser à des chemins, à

« des pays inconnus, à des départs que l'on voyait
 « longtemps approcher, à des jours d'enfance dont
 « le mystère ne s'est pas encore éclairci, à des mers,
 « à des nuits de voyage... Et il ne suffit pas d'avoir
 « des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils
 « sont nombreux, et il faut avoir la grande patience
 « d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne
 « sont pas encore cela. *Ce n'est que lorsqu'ils de-*
viennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils
n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de
nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une
 « *heure très rare* du milieu d'eux se lève le premier
 « *mot d'un vers* » ⁴.

Cette condition de la création poétique, c'est cette nécessité de se dépasser qui agit au fond de la Nature-Artiste comme une irrésistible tendance, comme un prédominant désir, et qui se présente à l'intelligence sous l'aspect du Principe de transcendance. Un poème, c'est une PLÉNITUDE. « *Chanter, c'est être* », écrit encore ailleurs le même Rilke. Peu importe l'occasion qui le fait naître logiquement ou fortuitement. Il est l'expression et le résultat d'une expérience. Il en jaillit ainsi que l'invention faite par un savant; seulement, le poète travaille, cherche, souffre et attend dans les laboratoires de la vie.

Ensuite, les âmes des lecteurs qui s'en nourrissent développent, chacun pour son propre compte, dans une expérience toute subjective, mais qui elle aussi déborde les limites de sa conscience individuelle, tout le contenu virtuel, tout le potentiel qu'a déposés dans le chef-d'œuvre la pensée créatrice. C'est ce que nous disions : chacun des moments de la vie, la moindre de ses manifestations la contient toute : non réalisée, mais réalisable, non dans un infini actuel, mais dans un indéfini qui perpétuellement se déroule et s'accomplit.

Les sonnets de Ronsard à Hélène sont d'une insurpassable simplicité : simplicité du sujet, de la forme,

(4) Rilke. — *Petite Stèle pour Rainer Maria Rilke*, par Maurice Betz, p. 21).

des phrases et des mots. En vain y chercherait-on des tournures affectées, des expressions rares, rien qui trahît le besoin de surprendre, de frapper, par des éclats ou des raffinements d'originalité. Il semble même que la rédaction en ait été spontanée, se soit déroulée sans résistance, avec facilité. Mais il ne s'agit pas de cette facilité contre laquelle réagit si justement M. Valéry. Elle est due à l'attitude d'une conscience qui, vivant profondément ce qui reste pour les autres le caprice d'un moment, et ne tient qu'à un superficiel intérêt aux choses, traduit ses émotions, ses drames intérieurs, au niveau où elle les subit, où elles les crée, où ils se transforment normalement, par la logique naturelle de cette âme, en œuvre d'art.

« Je serai sous la terre, et, fantôme sans os,
 « Par les ombres myrteux je prendrai mon repos.
 « Vous serez au foyer une vieille accroupie,

« Regrettant mon amour et votre fier dédain.
 « Vivez si m'en croyez, n'attendez à demain,
 « Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie ».

Des générations de lecteurs, sans se lasser, pendant des siècles, ont été ravis et troublés, et se sont exaltés de cet appel de la *Vie* à la vie. Le cœur de Ronsard n'implorait que de l'amour. Mais l'intensité de sa passion et la puissance de sa pensée lui faisant franchir le plan de ses émotions personnelles, il atteint aux profondeurs tragiques du Temps qui passe, et qui vieillit les êtres qu'il engendre, pour une vie qu'il leur dérobe en les usant, en les abandonnant à leur fragile durée.

Dans ce cas, d'un fait particulier, le poète bondit jusqu'à la loi qui montre comme nécessaire ce qui n'était qu'accidentel, et du relatif à l'absolu, de l'individuel à l'universel. Il est bien évident qu'ainsi faisant, il obéit instinctivement au principe de transcendance. Instinctivement, car c'est une des habiletés

techniques, pourrait-on dire, de la nature, qu'elle transforme en instinct toute condition indispensable pour obtenir un résultat qu'elle veut catégoriquement. Nous dégagerons plus loin la signification métaphysique de ce que j'appellerai *l'instinct transcendantal* : sans lui, l'artiste serait le perpétuel jouet de ses sensations, un amateur passionné de ses émotions personnelles, et, de lui, rien ne pourrait naître de grand. Rappelons nos analyses au sujet de l'illusion créatrice : il ne dépasserait pas le niveau de l'illusion, étant incapable de devenir à son occasion créateur. Le poète, entre tous les artistes, courrait le risque de ce genre d'impuissance. Il se promènerait et chanterait, en Narcisse, au bord de tous les miroirs que les objets et les êtres deviendraient pour lui, car il a besoin de rencontrer partout une fontaine de ses rêves. Pour échapper aux dangers du narcissisme, il faut qu'il s'échappe à lui-même. Mais lui, c'est le monde, c'est tout le réel dont il fait le double de son être. Donc il ne peut s'affranchir de l'obsédante poursuite de sa propre image qu'*en se transcendant*. Cela même n'est possible que si ce besoin de se transcender possède la force, la nécessité, et l'inconscience de l'instinct. Mais il nous faut justifier ces assertions, et les prouver par ce genre d'expériences que constitue l'analyse de poèmes choisis au hasard, parmi les chefs-d'œuvre les plus divers.

II

QUE LA VALEUR DES POÈMES ET EN GÉNÉRAL DE TOUT CHEF-D'ŒUVRE DE L'ART OU DE LA PENSÉE EST DUE AU PRINCIPE DE TRANSCENDANCE

Au delà de l'imitation, il y a l'invention ; au delà de l'invention, la création. Toute invention, sur le

plan des idées, qui ne se prolongerait pas virtuellement au moins en création sur le plan du réel, révélerait une impuissance. C'est l'impression que nous nous produisons à nous-mêmes, toutes les fois qu'ayant conçu une grande pensée, nous la voyons se réduire à n'être qu'un rêve, qu'une aspiration. Une idée qui ne se réalise pas prend l'aspect, s'accompagne des symptômes, et comporte les conséquences d'un avortement. L'un des caractères communs aux chefs-d'œuvre de l'art, et surtout de la poésie, qui nous paraît le mieux en exprimer la véritable nature, c'est ce besoin de dépasser les limites de cette passivité que comporte, à des degrés divers, la reproduction, même la plus intelligente, du paysage ou du visage, même le plus beau.

L'artiste, qui semble se borner à imiter et à interpréter, fait en réalité des efforts parfois immenses et douloureux pour surmonter son incapacité de modeler le réel suivant son idéal. Il se sent prisonnier d'une matière qu'il n'a pas créée, d'un langage qu'il a trouvé tout fait, des formes même qu'il imprime aux choses, comme elles furent imprimées à son esprit sans qu'il en fût conscient. Il se heurte aux lois que lui oppose l'univers de par sa volonté de durer. Mais parce qu'il en fait partie, il lui arrive de croire que cette contrainte, cette résistance, c'est lui qui les exercerait contre lui-même, au moins pour une grande part. De là, ainsi que dans la douleur contre laquelle l'individu s'insurge et se raidit, même quand c'est vainement, cette lutte qu'il engage contre l'ordre naturel des choses, contre l'organisation des êtres, et contre son moi avec tout ce qui renforce son individualité, par exemple le tempérament, le naturel et le destin. On a fait remarquer que la littérature de la joie est réduite, comparativement à celle de la peine; la souffrance serait plus *artiste* que le bonheur. Mais en a-t-on donné l'explication ? Et la raison n'en serait-elle pas précisément dans ce fait que le bonheur *cherche à s'accroître, mais au delà d'une certaine limite ne se transcende pas* ? Il se suffit, il

se complaît; il n'exclut pas l'effort, mais il ne l'appelle que pour se réaliser, et ensuite il l'absorbe en lui; la victoire obtenue, il se confond avec un état de repos. Quand un athlète se sent lié avec des câbles solidement noués et qu'il veut rompre, son corps se tend tellement sous l'impulsion de sa totale volonté, que tous ses muscles se gonflent, et que leur dilatation se propage dans tout l'organisme, manifestant ses ébranlements profonds sur sa surface entièrement couverte de reliefs. Ce sont les mêmes effets d'une semblable tension que nous observons chez un poète. Son progrès, à partir du premier vers où le combat s'engage, est un mouvement croissant de dilatation, de gonflement, de toute la musculature de la pensée, et de ce qui lui sert de corps, de ses moyens d'expression : le langage, les idées, les images, les comparaisons, et jusqu'à la forme extérieure du poème, car si un tel élan de la vie comprimée et d'autant plus ardente, réussit à s'enfermer dans un sonnet, il en acquiert une force extraordinaire, qui ne s'épuise pas même avec le temps. S'il échoue, soit par l'accident d'une défaillance de l'auteur, soit parce que le flot des sentiments et des idées est en lui trop puissant, alors on voit les cadres s'en rompre, le dessin s'en perdre, et un nouveau rythme naît de cette rupture des habitudes liées à une forme prédéterminée. Dans le premier cas, ce sont des poèmes comme « Causerie », « La Cloche », « Lès Aveugles », « Recueillement », de Baudelaire; « Nevermore », « Lassitude », « Mon rêve familial », de Verlaine; « Angoisse », « Le Sonneur », de Mallarmé; « Sites », de Henri de Régnier; dans le deuxième, le genre Verhaeren, et dans un grand nombre de ses chefs-d'œuvre, encore, de Henri de Régnier. D'ailleurs cette nécessité, interne à la poésie comme à toute véritable action, de dépasser continuellement les plans, les niveaux de vie, de beauté déjà atteints, elle se manifeste non seulement chez les artistes qui produisent, mais aussi chez ceux qui interprètent. En créant sur un chef-d'œuvre déjà accompli, — dit un

auteur déjà cité au sujet de la musique —, « d'abord
 « ils l'interprétaient exactement, sérieusement; mais
 « ensuite, ils *dépassaient* sur le thème accompli, de-
 « venu canevas, le travail de leurs devanciers, de
 « leurs modèles, et *transcendaient* le réalisé pour at-
 « teindre, à de plus hauts niveaux, la même pensée,
 « le même sentiment, la même lueur d'idéal, la
 « même intuition ». Et il va jusqu'à compléter ainsi
 ces jugements déjà si expressifs : « L'idéal s'agrandit
 « à mesure qu'on cherche à l'atteindre..... *Cette as-*
 « *cension est pour ainsi dire éternelle* » ¹. Il est bien
 évident que ces paroles s'appliquent aussi bien à
 l'art littéraire qu'à l'art musical. Et si ce principe
 de transcendance exerce une si grande, une si cons-
 tante, et si nécessaire influence sur l'interprète, quelle
 ne doit pas être sa puissance d'action sur la créa-
 tion artistique elle-même considérée dans le chef-
 d'œuvre en train de s'accomplir !

BAUDELAIRE ⁶

CAUSERIE.

Un incident banal, d'une carrière amoureuse. La transcendance apparaîtra d'autant plus manifestement.

1^{er} vers : contemplation, rêverie, bonheur, sans réserve. Le point d'exclamation achève et renforce l'intensité croissante de cet état voisin de l'extase où des visions de la nature se superposent à celles d'un visage admiré et possédé dans cet instant, « *clair*

(5) V. Lucien Capet. — *Technique de l'Archet*. (Introduction).

(6) Disons tout de suite que notre choix, si limité, ne comporte aucune objective signification. Les auteurs que nous citons, sans doute, nous sont des plus familiers; ils ne le sont pas exclusivement. Nous y avons eu recours comme à des exemples, servant seulement à montrer par eux que ce principe de transcendance, essentiel à la pensée créatrice, se découvrirait dans tout chef-d'œuvre, de n'importe quel poète, et, bien évidemment, de tout artiste véritable, quel que soit son art.

(7) V. Baudelaire. — *Fleurs du Mal*. Edition Vers et Prose, p. 106.

et rose », découpé sur la continuité d'une existence vouée au malheur et aux tourments.

2^e vers : Soudain, la montée d'une mer de tristesse qui, de toutes les profondeurs et de toute l'étendue de l'être, envahit cette minute rare de détente et d'oubli, de la mer qui vient et qui repart en vertu d'un rythme régulier de la douleur, mais qui, même « en refluant » « laisse sur sa lèvre morose »

« le souvenir cuisant de son limon amer ».

Du premier au cinquième vers, un long intervalle, rempli par une durée dense de sensations, d'échanges mutuels : peine et révolte d'un côté; de l'autre, recul au seuil de la violence; tendresse qui console et se protège elle-même; geste enfin, dont l'on devine toute la violence passionnée d'après celui qui le repousse. Alors, les images-souvenirs, envahissant le champ de la perception présente, le désir s'irritant par cette contrariété qui vient du dedans de lui-même, et non du dehors, c'est le déchaînement, dans toute sa brutalité, des colères et des indignations longtemps contenues. Du « vous » au « tu », toute la distance parcourue vertigineusement entre le repos et l'effort, entre l'abandon de l'être à la spontanéité de son besoin de joie, et l'empoigne du destin comme aussi du mal universel qui, étreignant le monde, ne peut manquer de le reprendre lui-même et de le rejeter dans les bas-fonds de la vie, dans les abîmes des mauvais souvenirs. Aussitôt, sa force le délaisse; ce n'est plus le cri d'une conscience que blessent le désordre, l'erreur, l'injustice et toutes les âpretés de la nature, mais celui d'un cœur incurablement blessé, qui supplie en même temps qu'il menace et tempête, qui pleure dans ses sursauts de brutales protestations contre le sort : « *Amie* ». Et ce rythme de la plainte et du grondement se poursuit dans des alternances d'un tragique croissant et d'une détente même sensuelle, sans quoi cette extrême tension produirait une cassure dont la crainte le redresse au seuil du néant, pour lui conserver sa

capacité de souffrir, pour prolonger jusqu'au bout son désespoir et son cri.

Le premier vers n'était pas un de ces « dons » merveilleux qui contiennent en eux, révélé dès le commencement, tout l'avenir du poème. C'est le second qui, dans le rythme régulier, doux et déjà languissant, comme les yeux, sur la pente du rêve, jette une opposition si brusque, si violente que le mouvement s'en accroît, le tragique s'élève, la dualité se confirme, et l'on pressent qu'amorcée dans l'extase, « Causerie » finira par un hurlement et un coup d'assommoir. Ici, la transcendance est plutôt affective qu'intellectuelle, plus personnelle et subjective qu'objective et universelle. Cependant la pensée créatrice y dépasse le particulier par l'intensité de la douleur qui se confond avec le Mal.

LA BEAUTÉ⁸.

Dans ces 14 vers, sont condensées toutes les pages de notre chapitre sur « *de l'Illusion à la Pensée créatrice* », avec cet avantage que l'analyse n'y fractionne, n'y limite pas le champ de l'attention; l'intuition s'y extériorise synthétiquement, par cette puissance extraordinaire de concentration que la conscience du poète puise dans son émotion : émotion supra-intellectuelle, qui refoule les émois superficiels des sensibilités seulement humaines. Aussi le poème se déroule-t-il dans une atmosphère qu'on croirait, au premier contact, froide et d'une impersonnalité abstraite; mais on ne tarde pas à le sentir traversé par des courants de feu, et dominé par le mystère de la création; mystère à la fois *un* et indéfiniment diversifié, mais qui, pour l'artiste, s'objectivant jusqu'au sein de son inspiration, se manifeste cette fois dans l'idée de la *Beauté*.

Pas une seule fois Baudelaire n'apparaît dans ce sonnet. Rien que la Poésie et la Beauté; l'une et

(8) *Œuvres de Baudelaire*. Edition de *La Pléiade*, Paris, 73, Bd St-Michel. T. 1, p. 33 et 34.

l'autre personnifiées, elles s'engendrent mutuellement, tragédie qui est la source de l'art, et que chaque artiste vit individuellement. L'amour est comme une divinité qui survit à tous les hommages qu'on lui adresse, à tous les cultes qu'on lui voue perpétuellement, et qui consume tous les êtres, tous les humains poussés vers elle par un sacrifice essentiel à leur nature, nécessairement. La Beauté, c'est cette même divinité qui s'est revêtue de l'une de ses plus sensibles perfections, des plus attractives aussi, parce qu'elle inspire l'admiration et le respect, et qu'à son attirance la plus pure, elle mêle des promesses au désir qui monte triomphalement vers elle et des parfums de nostalgique sensualité; elle a l'air de s'offrir sans pouvoir se donner, et de se dévêtir sans jamais se dévoiler. Rarement fut si gravement et si fortement exprimée l'impossibilité où est l'homme de franchir ses limites pour atteindre cet *Absolu* dont il rêve, dont il a le besoin obsédant en lui, qui pénètre d'un élan d'avance avorté toutes ses pensées, toutes ses aspirations vers lui par l'intermédiaire d'objets imparfaits dans notre monde où tout est relations et relativité. La transcendance, elle n'intervient pas dans le cours du poème, mais au début, même avant; elle a joué magistralement cette méditation largement orchestrée, où le poète, dépassant tous ces cas particuliers, embrasse le problème de l'art vécu par la conscience humaine dans une généralité à la fois la plus abstraite et la plus animée. L'artiste prend ses modèles parmi les corps mortels, et, quand il veut les rendre impérissables, il les sculpte dans le marbre, dans la pierre, dont la durée imite, pour nos regards et par rapport à notre temps, l'éternité. Mais ce qu'il incorpore à ses statues immortelles, c'est son rêve, son idéal; les belles formes que ses sens lui montrent dans un être imparfait, il les transpose exaltés, ils les transfigure à travers l'image qu'il porte en lui et qui, d'approximations en approximations, lui semble le reflet, l'écho dans son âme du Beau en soi. Le corps ne cesse pas

d'engendrer le désir; le désir court spontanément à sa satisfaction, inassouvi de plénitude. Le modèle n'est que de chair; mais il emprunte au rêve du poète un peu de cette beauté idéale qu'il adore dans toutes ses copies, dans chacun de ses fantômes. Ainsi naissent et agonisent ces relatives amours où il cherche sa propre divinité, et où il se meurtrit lui-même par le jeu de ses fatales illusions. Il ne cesse jamais de transcender les formes réelles qu'il admire, qu'il adore et qu'il recrée; il vit donc dans une perpétuelle recherche de l'idéal qu'il porte en lui-même et qu'il nourrit de ses transports, de ses luttes et de ses radieux ou douloureux espoirs; il ne trouve jamais de repos ni de satisfaction; et ce qu'il y a de suprêmement vivant dans l'objet de son amour, lui apparaît dans la froide, la muette immobilité de la pierre, d'une matière qui se serait fixée dans un état d'éternité.

Alors, ce sont ces vers merveilleux du second quatrain, qui condensent, dans une synthèse inimitable, tous les cas, tous les aspects de ce duel continuellement engagé, depuis ses origines, entre l'homme et son rêve, entre sa nature relative et son désir d'absolu, entre son aspiration au repos dans la perfection réalisée, et sa perpétuelle agitation dans la conscience qu'il a de ne jamais l'atteindre, entre enfin la Beauté qu'il divinise et celle qu'il veut humaine tour à tour : pour l'aimer, il l'élève jusqu'au ciel et s'en fait un « *sphinx incompris* » ; mais le mystère dont il l'entoure, il ne renonce pas à l'interroger ni à vouloir le comprendre. Pour devoir l'aimer davantage, malgré son impassibilité, sa froideur obstinées, il la veut bonne; et cette bonté, il l'emprunte, pour l'en parer, aux êtres qui, dans la nature, semblent unir en eux les richesses des apparences et les séductions de la douceur. Vers elle, il a des élans à la fois impétueux et craintifs, intimidés, car, au contraire des statues, il lui prête le mouvement; il doit en obtenir les gestes, les attitudes qui répondraient à ses prières ardentes, à ses

étreintes passionnées. Mais, en même temps, il oppose aux lignes qui se déplacent, qui se heurtent et se brisent, la perfection des formes immuables, des attitudes majestueuses du Dieu qui, parfait, n'a aucune raison de se mouvoir. Il rit et pleure dans la douleur et dans la joie des émotions qu'elle lui cause; mais il transcende cette mimique toute humaine de ses sentiments humains, et oppose, à l'image qu'il aime passagèrement, celle de la Beauté qui « *jamais ne pleure et jamais ne rit* », étant impersonnelle, étaient comme un « *rêve de pierre* », étant le Parfait, l'Absolu antérieur au langage, à l'art, à l'humanité, et à toutes leurs imperfections.

Ainsi ce qui, sans doute, pouvait être vécu dans l'élan instinctif de la nature qui porte son dieu au fond de soi, devient l'objet de réflexions, d'études, d'analyses indéfiniment. La beauté ne se révèle plus dans un don total d'elle-même, car elle est devenue l'objet d'un culte, c'est-à-dire d'un système dont les données variant à l'infini par suite de la multiplicité et de la diversité des êtres, comporteront des solutions successives. Mais, dans une relativité insurmontable, la passion de l'Absolu se lasse; les questions insolubles détournent d'elles l'esprit le plus enthousiaste et le plus obstiné. L'artiste pourrait renoncer à son rêve; le poète oublierait l'idéale Beauté qu'il ne réussit pas à dévoiler, pour les beautés éphémères qu'il lui est permis d'atteindre. Mais il ne peut détruire la fascination qu'elle exerce irrésistiblement sur lui, refouler ni effacer l'hallucination dont il fut la proie et dont il reste le foyer, et qui le poursuit, car partout elle le fixe et le domine par ses regards; dans les yeux qu'il rencontre, qui s'enflamment par son désir, et par ses illusions, il voit « *toutes choses plus belles* »; l'humain visage devient le miroir vivant et animé qui reflète clairement une lumière d'éternité.

LES AVEUGLES ⁹.

Le spectacle qu'imposent les aveugles aux passants s'élargit, même pour le peintre, jusqu'à condenser, dans les limites d'un tableau et dans le raccourci d'un fait particulier, toute l'indéfinie misère humaine. La pitié, qui se penche sur l'horreur d'un cas individuel, s'approfondit lorsqu'elle embrasse en lui le mal universel. Seul, un regard distrait, tombant non-chalamment sur l'infirme, et parce qu'il n'en prend passivement qu'une image inerte, peut échapper à la nécessité presque instinctive, profondément naturelle, de cette transcendance. Or, dans l'œuvre de Baudelaire, les yeux qui voient sont capables de ravages non moins à redouter et non moins pitoyables que la cécité pour ceux qui en sont frappés ¹⁰. Son attention, à la fois désintéressée et utilitaire, dirigée par une conscience simultanément coextensive à la vie et concentrée sur les détails qu'en présentent les êtres et leurs apparences, parce qu'elle est toujours à vif sur lui-même, l'oblige à transcender le relatif pour penser l'absolu sous la forme vague d'une insaisissable universalité. Le ciel et la terre ne se distinguent pas l'un de l'autre dans son intuition du monde; les sens sont solidaires dans l'unité du corps humain; le moi, se réfléchissant, se confond avec tous les êtres vivants, et, même en s'opposant au réel et à ses semblables, les absorbe en lui dans ses réactions à la douleur et ses aspirations vers un inconnaisable et inaccessible infini. Sa pensée créatrice se meut continuellement de l'univers à son âme et de son âme à l'univers, sous l'impulsion de ses émotions constamment surexitées par les chocs de sa sensibilité contre le monde, et par les réactions toujours violentes de son intelligence aux aguets qu'exaltent, que blessent et qu'accablent ses expériences

(9) V. Baudelaire. — *Les Fleurs du Mal*. Edit. La Pléiade, pp. 105 et 106.

(10) « Avec tes yeux de feu brillant comme des fêtes,
« Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes ! »
(Causerie).

impitoyables pour ses semblables comme pour lui-même. Il lui est impossible de penser en repos; et le mouvement de ses idées ne cesse pas d'être ascendant, puisqu'il reçoit son impulsion d'intuitions qui l'illuminent sur le plan de l'universel, au niveau d'une conscience où se réfléchit toute la vie.

Le premier quatrain nous plonge dans cette atmosphère de détresse généralisée. Ce n'est pas à son corps qu'il montre les aveugles, que d'ailleurs il ne désigne expressément qu'à la fin du dernier vers, mais à son âme; parce que la misère physique se jette et s'anéantit dans la misère morale, comme notre existence matérielle s'abîme dans l'infinité de celle où nous introduit et que nous révèle notre pensée. Leur malheur, c'est évidemment leur cécité d'abord, mais il s'étend bien au delà. Ce n'est pas seulement avec l'espace qu'ils ont perdu toute faculté de relation, mais avec la vie elle-même¹¹. Ils n'ont plus la spontanéité qui caractérise l'être vivant, sa souplesse d'adaptation aux choses, sa liberté de mouvement, ni aussi cette participation facile, presque immédiate, par le jeu d'une mentalité et d'habitudes communes, à la conduite collective. Pareils à des « *mannequins* » ou tels des « *somnambules* », ils sont « *singuliers* », puisqu'il ne se produit plus d'échanges entre eux et le milieu où ils vont et viennent en marge de l'activité générale, comme s'ils passaient en étrangers, alors qu'ils y restent par l'incurable impossibilité de s'en évader. Ils sont mécanisés en conservant une sensibilité peut-être ardente, mise à vif par la conscience tour à tour ravivée et assoupie de leur infirmité. Une âme, emprisonnée dans une machine, réduite à une sorte d'automatisme, et que refoule vers elle-même tout

(11) Nous traduisons la pensée intime de Baudelaire que dilate, au delà des faits, son intuition de poète. Tous les aveugles ne partageraient pas son avis. On se rappelle, en effet, le « *Monde des aveugles* » de Pierre Villey, où il s'efforce de démontrer, en s'appuyant sur sa propre expérience élargie par celle de ses pareils, que la vie de l'aveugle n'est pas aussi diminuée, amputée et pitoyable qu'il ne le semble aux clairvoyants. (V. *Le monde des aveugles*, de Villey. Collection Flammarion).

contact pourtant forcé avec un monde où les âmes, servies par des corps obéissants, par d'habiles instruments de relations avec l'espace et l'univers s'épanouissent dans une croissante liberté. Ce n'était qu'une coupure avec l'étendue visuelle, et c'est devenu une cassure avec la vie entière. Jusqu'au mystère de leurs regards ténébreux, *dardés on ne sait où*, qui est une contrefaçon de ceux qu'anime une conscience vivante, car, malgré leur accablement et le poids de leur corps qui pèse lourdement sur tous leurs pas, ils lèvent toujours leurs yeux au ciel, alors que « *la divine étincelle* » en est partie. Et soudain, à l'imagination du poète, toute la création, qui s'étale à l'infini et qui s'éteint, c'est tout l'univers, infiniment peuplé, rempli de mouvements, de bruits et de voix, qui se multiplie et se tait.

« *Ils traversent ainsi ce noir illimité,
« Ce frère du silence éternel. O cité !* »

Comme explose impétueusement ce besoin de se transcender qui tend la sensibilité, les nerfs, la pensée de Baudelaire, toujours présent quoique effacé jusqu'alors derrière son verbe, comme le peintre derrière ses couleurs, et qui brusquement s'y met au premier plan, s'y dresse au centre, sa misère dépassant toutes les douleurs qu'il vient de « contempler » si tragiquement. O cité ! l'horizon se restreint, l'universel s'est réduit au particulier, le monde s'est localisé. Ce n'est qu'en apparence ; l'âme est indépendante de l'espace ; le poète se confond avec les aveugles, mais élargit leur infirmité en l'exhaussant du plan des perceptions physiques à celui des perceptions spirituelles, du niveau des vérités matérielles et relatives à celui des vérités de l'esprit, totales, définitives, absolues. Alors la cité, c'est l'ensemble des clairvoyants, légers, superficiels, ignorants de leur surdité et de leur aveuglement, étourdis par leurs désirs, jouets de leurs passions,

« *épris de leurs plaisirs jusqu'à l'atrocité* »

et qu'il domine par un sursaut impétueux de son moi, par une affirmation exaspérée de son génie. Il transcende ses semblables, franchit leur relativité, brise le cercle des humains, et sur ces sommets auxquels il est parvenu par une audacieuse conscience de lui-même, comment s'apparaît-il ? Pareil à ces mannequins vaguement ridicules

« dardant on ne sait où leurs globes ténébreux ».

Peu importe la hauteur d'où les regards s'élancent vers le ciel si on ne le voit pas, si on ne le pénètre pas, si on ne l'entend pas. Baudelaire cesse de se distinguer; il n'y a plus que le monde des aveugles, celui des yeux vivants et des yeux morts; c'est toute l'humanité qui se traîne « *hébétée* »; c'est peut-être toute la création qui regarde vers les cieux comme si elle y cherchait quelque chose, comme s'il y avait quelque chose à y découvrir, à en attendre, alors qu'elle ne voit pas, qu'elle n'entend pas, qu'elle ne sait et sans doute ne saura jamais rien.

LA MORT DES AMANTS ¹².

Imaginons Baudelaire se dédoublant et embrasant d'un large regard son existence dans le miroir de son œuvre, et que, de toutes les circonstances particulières, des fluctuations de sa conduite et de son talent, il veuille dégager, dans une continuité non artificielle, mais réelle, approximativement, la route qu'il aurait, au fond des choses et de lui-même, suivie depuis le commencement, par une nécessité interne agissant en lui à la manière d'un destin : n'est-il pas vraisemblable d'admettre que, sinon le seul, du moins l'un des poèmes qu'il placerait au sommet de sa vie serait « *la Mort des Amants* » ?

On a souvent, réagissant contre une interprétation offensante de son génie, qu'avait fixée dans l'opinion un procès tristement célèbre, et scandaleusement

(12) Baudelaire. — *Fleurs du Mal*, Prose et Vers, p. 257.

durable, parlé du spiritualisme de Baudelaire. Il est bien vrai que ce n'est pas dans le bonheur que la foi peut inventer les chants poétiques les plus beaux et les plus émouvants, mais dans l'effroyable misère d'une âme qui à la fois a conscience de son génie et conserve à l'état aigu, dans un milieu social hostile par sottise, par vulgarité, par passion et par aveuglement, le sens du réel. Baudelaire a vécu jusqu'à l'ivresse et à l'épuisement ces descentes de l'esprit dans la matière, l'orgie des déchéances lucides, qu'un dégoût de plus en plus profond et amer accélère et qu'une pudeur et une dignité persistantes retiennent au bord des abîmes définitifs. Mais, dans ceux de ses poèmes qui ne sont pas des distractions accordées par son génie à son talent, où il est vraiment lui-même, le rythme intérieur de sa pensée créatrice double ces déchéances lugubres et amères d'un élan tragiquement impuissant, ou merveilleusement victorieux, vers les cieux de la vérité dont il conserve toujours en lui le désir nostalgique, de la Lumière dont il ne cesse d'être ébloui, même dans les bas-fonds d'une existence pure et angélique au sein de ses plus diaboliques débordements. Chute et ascension, les deux axes, les deux pôles de la vie humaine, sans cesse tirée vers le bas, alors qu'elle est suspendue par un fil invisible à des cieux dont la poursuit partout un irrésistible désir. L'âme ne serait irrémédiablement perdue que si elle n'avait plus sa mémoire. Mais, comme l'a bien compris le divin Platon, ce sont les choses terrestres qui réveillent en elle, à travers et malgré le corps, le souvenir de sa primitive demeure, de ses essentielles et impérissables réalités. Et puisque c'est par les séductions de la chair qu'elle s'enfonce de plus en plus maladivement dans les profondeurs de la matière, c'est par l'amour qu'elle peut s'en dégager et remonter vers les sphères de l'esprit.

Baudelaire, qui a intitulé son recueil « *Les fleurs du Mal* »¹³ par un même goût du paradoxe qui lui

(13) Ce titre de « *Fleurs du Mal* » qu'Alfred de Vigny, grand

fait appeler le plus tragique de ses poèmes, *Causerie*, a été, malgré ses mœurs parfois incohérentes et ses curiosités dangereusement malsaines, une âme pure, un cœur délicat, un rêveur courant vainement après l'ivresse paradisiaque d'amours où les corps auraient le moins de part, et où s'accomplirait le miracle suprême de l'unité totale de deux êtres surmontant la division, chassant, sans se détruire, l'espace qui, par leur enveloppe matérielle, les sépare. « *Mon enfant, ma sœur !* »¹⁴. Ce ne sont pas des mots; sur ses lèvres de poète, ce sont des appels, de pieuses, de suppliantes invocations.

S'il en est ainsi, quel est le terme du voyage ? Celui, immatériel, inspatial et indescriptible, où tout ne sera qu'« *ordre et beauté* »¹⁴, où les amours, se dépouillant de ce qui les rendait relatives et éphémères, de ce qui les vouait aux fatalités du mensonge et de la trahison, rempliraient les deux *âmes-sœurs* d'absolu, d'éternité, réaliseraient enfin leur idéal au delà de toutes les paroles, de toutes les images et de toutes les réalités humaines. Seulement, pour y parvenir, il faut franchir les portes de la mort; il faut accepter de mourir à soi-même et à ce monde, et, par un acte de foi, s'unir, ici-bas, dans l'au delà des tombeaux.

Ici, ce n'est pas seulement le cercle des réalités temporelles que Baudelaire brise; ce qu'il franchit, c'est plus que les bornes d'un milieu, d'un sentiment, d'une idée, d'un désir. Ce qu'il transcende, c'est toute son existence, et, en même temps qu'elle, les conditions de la vie terrestre, pour s'installer, par une victoire de sa pensée créatrice, au cœur, au foyer d'une durée éternelle.

La progression, toujours ascendante, d'un rêve dont l'élévation, dont les changements de niveau se font d'une manière continue, se manifeste d'un vers

admirateur de l'œuvre, qualifie d'« *indigne du bouquet... empoi-
« sonné par je ne sais quelles émanations du cimetière d'Hamlet.* »
(V. Fernand Baldensperger. — *Alfred de Vigny*, p. 187. Editions
de la Nouvelle revue critique, Paris, 1929).

(14) V. Baudelaire. — *Fleurs du Mal*. Ed. de la Pléiade, p. 66.

à l'autre, et du premier quatrain au deuxième, à l'intérieur de notre monde, au sein de l'existence corporelle. La transcendance s'opère dans le deuxième tercet par l'intermédiaire du précédent, qui réalise la transition : passage hardi et volontaire, quoique sous l'empire d'une mort subie, de la terre au ciel, du relatif spatial à la durée intemporelle. « *Nous aurons...* » tout ce que nous n'avons pas, grâce à de sublimes partances vers des pays où les objets présents autour de nous seront transfigurés, métamorphosés au gré de notre rêve et de notre désir; tout est au pluriel, tout est étrangement nouveau, quoique exprimé en termes anciens. Dans ces sphères élyséennes, notre passion s'exalte et devient plus pure; elle agit magiquement sur les choses et sur nous-mêmes. Et nos deux êtres tendent plus fortement, plus profondément, à n'être qu'un dans le mystère d'une communion où l'idéal se fait chair, en même temps que la chair se spiritualise et se dépouille de sa spatialité. Mais la dualité subsiste, et elle nous contraint à des désirs sans cesse renaissants où nous fuyons et retrouvons la distance qui nous sépare, qui nous oppose, et nous réunit. Mais, dans cette lutte que nous poursuivons ensemble, harmonieusement, contre nous-mêmes, s'exalte ce que nous avons de plus cher et de plus durable, de plus véritable en chacun de nous : notre lumière qui se réfléchit dans le miroir que nous sommes l'un pour l'autre mutuellement. Dans les cierges que nous allumons dévotement, pour appeler et illuminer les victoires de l'esprit, le feu use la matière. De même notre *amour-deux* use nos corps, use nos cœurs.

« *Un soir fait de rose et de bleu mystique,*
 « *Nous échangerons un éclair unique,*
 « *Comme un long sanglot tout chargé d'adieux*

« *Et plus tard, un ange, en fermant les portes,*
 « *Viendra ranimer, fidèle et joyeux,*
 « *Les miroirs ternis et les flammes mortes. »*

MALLARMÉ

Mallarmé est l'un des cas les plus curieux, les plus passionnants à approfondir de toute la littérature. De lui, nous serions porté à dire que l'homme dépasse sans mesure son œuvre, qui, si grandes qu'en soient la valeur et la portée, témoigne d'une certaine limite à sa faculté d'expansion, limite d'ailleurs moins subie que consentie, voulue. Il ne faudrait pas, en effet, chercher l'écrivain uniquement dans son recueil de vers et dans ses articles publiés, mais encore dans les consciences d'artistes et de littérateurs qu'il a labourées, fécondées, qu'il a marquées de son sceau, l'un des plus originaux et des plus rares. Il semble que, par respect pour son art et pour sa pensée, (il est des âmes silencieuses et scrupuleusement économes de ce qu'elles enfantent dans le secret jalousement gardé de leur vie intérieure), Mallarmé se soit acharné volontiers à comprimer sa spontanéité par sa réflexion. Réagissant, lui aussi, lui déjà, contre la facilité, qui a les inconvénients de l'abondance, puisqu'elle en est la cause, contre le banal, le conventionnel, le « déjà entendu » qui, même dans l'heureuse rencontre d'une idée neuve, plaquant sur elle une forme trop commune, lui dérobe une partie trop grande de son intérêt, il s'est efforcé, rompant le moule dans lequel il trouvait le langage tout fait, de modeler avec la plus grande liberté le sien propre, conformément aux exigences de ses émotions et de ses idées. De là, certains de ses poèmes, de ses écrits si difficiles à lire, difficulté tenant à la forme extérieure plus qu'au fond, à l'accident plus qu'à l'essence. Imaginons un Vigny qui se serait forgé son langage, au lieu de se contenter de celui des Racine, des Voltaire, des Chénier, accidenté, discontinu, où les termes séparés suivant la nuance inexprimée qu'y ajouterait mentalement l'auteur, seraient reliés par une logique interne qu'il resterait à découvrir comme si

la pensée conductrice se cachait plus qu'elle ne tiendrait à se révéler : ne ressemblerait-il pas au poète d'*Hérodiade* et de l'*Après-midi d'un Faune* ? En lui, l'on sent toujours le parti pris de s'affranchir de toutes les limites qu'imposent à sa production les cadres tout faits et consacrés, les plis de la mentalité collective, de l'art traditionnel, des sentiments conventionnels, du langage habituel, celui qui doit convenir aux artistes, aux poètes et au vulgaire, comme si leurs natures se confondaient dans les mêmes besoins et aspirations. La transcendance joue sans repos et sans limites. N'a-t-il pas, reculant les bornes de la poésie et de la musique, allant au delà de Wagner, imaginé un art synthétique, *intégral*, qu'il reconnaissait pratiquement irréalisable ? Ainsi, ne reculant devant aucune difficulté, s'élevant au-dessus des moyens dont il disposait pour matérialiser ses virtuelles intuitions, bien au delà de ce qu'il était capable de produire, sur les sommets où il croyait pouvoir fixer sa tente, pour y abriter, définitivement libéré, son génie, il transcendait tout le possible humain : l'impuissance à laquelle il aboutissait était le mystère de l'art, découvert au delà de l'humain.

Quoi qu'il en soit, il est l'un des écrivains qui prouvent le mieux notre thèse, à savoir que ce n'est pas tant des transformations dans le style, dans la langue, dans les rythmes même et leurs combinaisons qu'il convient d'espérer un renouvellement de la poésie, mais de la pensée qui se dilaterait sous la poussée interne de son besoin de se transcender de façon que le champ de cette transcendance s'étende lui-même indéfiniment.

Intentionnellement, nous choisirons nos exemples parmi ceux de ses poèmes qui sont le plus accessibles aux lecteurs, sur lesquels les interprétations du sens ne donnent lieu à aucune discussion.

LE GUIGNON ¹⁵.

Un plan net, un mouvement continu, qui, dès le début, et ensuite, de chaque vers, de chaque mot, bondit vers la fin, que l'élan même retarde pour lui donner son maximum d'intensité, et aussi pour multiplier en cours de route la puissance d'expression de chacun des instants de cette idée et de cette émotion créatrices. En effet, au sein des strophes, à travers des sursauts, des vertiges, des provocations, des violences, savamment combinés entre eux par la continuité d'une inspiration maîtresse d'elle-même, et qui rendent l'attention du lecteur haletante comme au seuil du dénouement, quoiqu'il soit loin d'être à son terme, le poème poursuit sa route de plus en plus évocatrice, si bien qu'on ne cesse pas d'être fasciné par cette vision, qui a tous les aspects d'un réel cauchemar.

Dans la 1^{re} *strophe*, non par une faveur gratuite, plutôt en vertu d'un dessein réfléchi et soigneusement exécuté, dans un vaste tableau largement esquissé et minutieusement peint, la corporation, si je puis dire, des poètes. Opposition entre les humains et les « *mendieurs d'azur* ». Nul autre moyen de caractériser les premiers que de les représenter comme un « *bétail* », de les montrer « *ahuris* », et d'accentuer les traits des seconds, bondissant, sauvages, fiers, exaltés, en âmes libres, capables de penser et d'inventer, au milieu des piétinements des autres qui stagnent dans la peur, l'obéissance, l'aveuglement nécessaire aux piètres manifestations de l'inertie..... « *Le pied dans nos chemins* », mais les « *crinières* » au vent soulevées dans les airs et vers le ciel, inondant leurs sillages de clarté.

Soudain, sans transition, comme si la réalité elle-même n'en comportait pas, la descente de ces « *mendieurs d'azur* » dans le monde, parmi les contingences, dont le génie le plus grand et le plus pur ne les affranchirait pas. Ici encore, un contraste vio-

(15) Stéphane Mallarmé. — Poésies, p. 11, Librairie Gallimard, Paris.

lent entre leur marche triomphale et le vent qui, d'un côté, déploie, gonfle, emporte leurs bannières, et de l'autre les glace, et, « *creuse par le froid d'irritables ornières* ». Car tout contact avec les faits, avec le concret, et d'autant plus qu'ils sont plus enclins à rechercher et approfondir leurs sensations, leur cause des blessures que la rencontre la plus légère avec les choses et les êtres irritera. Et le cortège marche vers la mer, insouciant, sans besoins, sans moyens de défense :

« *mordant au citron d'or de l'idéal amer* ».

Le défilé s'égrené. Les uns tombent fatalement, non par des défaillances personnelles, mais comme en vertu d'une loi régissant leurs conditions. Leur chute est tellement logique, naturelle, qu'ils en sont reconnaissants et qu'ils y puisent leur nourriture :

« *Ils têtent la douleur comme ils tétaient le rêve.* »

6^e strophe : la foule. Elle est évoquée non à part, mais dans la continuité de la pensée qui, soit qu'elle la confonde avec les « *mendicurs d'azur* », soit qu'elle l'en distingue, ne les sépare pas dans une solidarité où ils s'appellent mutuellement. Mais l'opposition est ailleurs que dans cette dualité; elle se trouve dans l'aspect saisissant que le poète a su déjà donner de cette misère empanachée d'illusions, ou même de lauriers effectifs, mais éphémères, et qui rend si froidement, mais implacablement ironiques les enthousiasmes et les adorations de la foule :

« *Et, quand ils vont, rythmant des pleurs voluptueux,
Le peuple s'agenouille et leurs mères se lèvent.* »

7^e strophe : La troupe des « *mendicurs d'azur* » se divise. D'un côté, les favoris de la gloire, de l'autre les esclaves du destin. L'ironie devient cruelle, et, pour être amer, il est inutile que l'auteur abandonne la moindre parcelle de son impersonnalité;

il lui suffit, au contraire, d'être réaliste, de peindre tel qu'il voit; cruelle, parce que « ces dérisoires martyrs de hasards tortueux » imitent les allures, les orgueils, les espoirs, les airs triomphants, les profits des autres, mais en mirages, dont ils ne sont que d'inconscientes et d'incurables caricatures.

« *Egaux de Prométhée à qui manque un vautour.* »

Et l'on voit ce cortège à la fois dans un clair-obscur représentant leurs imaginations et leurs regards, qui flottent dans le rêve, éblouis et rongés par leurs hallucinations; et dans des portraits de plus en plus précis, exacts, poussés, où sont ménagés et recherchés les contrastes les plus saisissants et les traits accentués jusqu'à la brutalité, ils tiennent les yeux levés vers d'imaginaires ascensions, descendent de plus en plus, et rapidement, dans les crevasses de la misère, de la jalousie impuissante, de la vengeance rampante et insatisfaite, de la haine ridicule. Vertige du lyrisme, et contagion des ivresses de la gloire; ils sont deux, aussitôt trois, et bientôt après « *un bloc boueux dans une mare* ». De l'arrogance à l'humiliation, du triomphe à la servitude, ils courent sous le fouet, tombent, se relèvent, fuient, retombent, et finalement restent prosternés. Ils ne se redressent que pour conspirer contre les « *consolés sûrs et majestueux* ».

Tout cela, dans un mouvement lent et précipité, dans un flot d'éloquence surveillée, maîtrisée, retenant les mots pour les remplacer par de plus forts, de plus justes, et mieux les accoupler pour des effets plus saisissants. Peinture anonyme. Les émotions intenses qu'éprouve le poète se confondent dans le feu des énergies créatrices. Une seule fois, pourtant, il révèle qu'il est, du cortège, celui qu'indistinctement conduisent « *la Gloire et le Guignon* », cela dans la strophe la plus violente, peut-être, où la plume de Mallarmé, si soucieuse de tenue, si cor-

recte, ne recule devant aucune et même grossière liberté.

« *Des enfants nous tordront en un rire obstiné.....*

Rarement l'on réussit, d'une manière aussi constante, à joindre d'une part tant d'élan, tant de force, tant d'impétuosité, un courant si rapide d'idées et d'émotions, procédant d'une même inspiration, et d'autre part, une si puissante concentration de moyens, dans chacun des instants de ce progrès continu. Il faudrait reprendre l'analyse, vers par vers, et l'on verrait combien, dans chacun d'eux, l'on trouve condensés le rythme, les contrastes, l'ironie, la diversité, et l'unité d'accent volontairement cruel, qui composent la vie du poème tout entier.

« *Orne à point un sein fané* », — « *squelette nain* », — « *dont l'aisselle a pour poils vrais des vers* », — « *désolés sans l'orgueil qui sacre l'infortune* », — « *ils convoitent la haine* », — « *des loqueteux dansant quand le broc est à sec* », — « *ces dieux effacés* », — « *écarlate haillon* ». — Enfin, le dénouement : une strophe plus dédaigneuse, plus hautaine dans son mépris dégradant, plus cruellement ironique pour ces victimes qui semblent ne mériter à ses yeux aucune vaine pitié.

« *Quand en face tous leur ont craché les dédains,*
« *Nuls, et la barbe, à mots bas, priant le tonnerre,*
« *Ces héros excédés de malaises badins,*
« *Vont ridiculement se pendre au réverbère.* »

Plus est long le poème, et mieux cette fonction de transcendance, s'exerçant continuellement, manifeste sa nécessité. A le relire souvent, de manière à plus vivement saisir, dans une même intuition le courant morcelé de la pensée, le mouvement des vers, les détails pittoresques de chacun d'eux, on sent combien une étroite solidarité réunit ces pages, en rapproche les divers éléments pour éclairer, accentuer, et consolider l'émotion intellectuelle toujours plaquée à vif

sur l'image grossissante de l'obsédante idée qui domine tout le morceau : le *Guignon*.

Il nous souvient du fameux tableau de Detaille où, dans une indescriptible mêlée, tombant, se relevant, s'accrochant, se renversant les uns les autres, se piétinant impitoyablement, les foules se ruent sur les chemins escarpés de la *Gloire*. On n'aperçoit qu'un vaste ensemble; les individus se confondent dans un commun élan. Mais si une attention grossissante se fixant sur chacun d'eux pouvait décomposer son mouvement singulier, on le verrait semblable à celui qui les entraîne tous irrésistiblement vers le sommet où la plupart de ceux qu'il attire trouvent leur précipice. Cette multitude de passions exaspérées, animant cette multitude d'hommes comme s'ils ne formaient qu'un corps et qu'une âme dévorée par la même soif des honneurs, par le même besoin de triomphe, on la découvrirait sans peine dans chacun des individus dont le visage, dans les moindres instants de cet effort, de cette tension vers le but entrevu, exprimerait tout ce que le peintre a mis sur la face de cette foule possédée, et en proie à la plus tyrannique des hallucinations. Faut-il rire ou pleurer ? Est-ce de la pitié qu'on doit éprouver pour cette folie, ou de l'admiration pour cette magnifique volonté de puissance, ou encore ce frisson légèrement inquiétant et grisant qu'on ressent devant les mystères de la nature humaine ? On souhaite le bonheur, mais on s'enchaîne à une gloire qui, de tous les biens extérieurs, est l'un de ceux qui dépend le moins de nous. On exalte sa conscience, l'exhaussant aux plus hauts niveaux de la pensée, vers des plans éminents de vie, et l'on sombre ridiculement dans les impuissances les plus sordides, dans les servitudes irrémédiables. On s'immole au génie que l'on porte en soi dans un immense amour de l'humanité, dans le merveilleux rêve de la rendre meilleure et plus heureuse, et l'on s'aperçoit qu'on est une pauvre voix inutilement gonflée, sans nuls échos dans un monde aussi indifférent et aussi sourd que ne l'est le silen-

cieux désert. Cette passion de l'artiste non pour son art, mais pour la gloire, ne serait-elle, comme les autres, qu'un instrument du Destin ? Aveugle, incohérente, despotique, stérile, jusque dans les chefs-d'œuvre qu'elle inspire, parmi leurs innombrables contrefaçons, serait-elle sans but, sans signification, simples effets dans des consciences et des volontés individuelles, de forces collectives allant on ne sait où, faisant on ne sait quoi, aussi insoucieux de ce qu'elles charrient dans leur élan que le fleuve ne l'est au sort des gouttes entraînées irrésistiblement par sa course vers la mer.

La passion, c'est une des formes d'expansion de la vie quand, resserrée, comprimée par des nécessités pétrifiées au sein des sociétés closes, elle explose par son besoin de se développer en liberté. Le dynamisme, au sein de l'individu comme de l'espèce, se déroule en mouvements diversement circulaires : qui pourra jamais mesurer la force et l'étendue de l'habitude ? Mais il dérive, en ses origines lointaines, d'un acte créateur qui contenait en puissance infiniment plus de possibilités et de virtuelles réalisations qu'il n'a déposé en lui d'effets immédiats. Quand nous disons que l'être ne tend pas seulement à persévérer et à croître dans son être, mais qu'il doit par une nécessité essentielle à ses lois se transcender, nous n'exprimons rien de plus que ce caractère fondamental de la vie : elle crée des espèces auxquelles sans doute elle se donne dans toute la mesure possible, mais elle ne s'y arrête pas ; sa fécondité va plus loin ; elle reste capable et donc obligée de créer toujours davantage et au delà. Donc l'être qui, en un point de l'espace et du temps, découle de cet élan créateur, quoique renfermé en lui-même, ne peut jamais se contenter d'être soi. Il faut non seulement qu'il dépasse, en chacune des étapes de son devenir, le progrès réalisé, mais qu'il transcende sa nature, comme s'il le pouvait. Le réel y oppose des obstacles insurmontables. Ce qui est impossible à l'action devient le devoir de la pensée.

III

TRANSCENDANCE ET CONTINUITÉ
DANS LA LIBERTÉ

Un poème bien fait est celui où des flots d'idées riches, fécondes, sans rien perdre de leur force, de leur nuance, de leur puissance d'expansion créatrice, viennent se condenser dans des limites étroites où, n'éprouvant pourtant aucune gêne, ne trahissant aucune fatigue, ils se déploient d'autant plus largement qu'ils sont plus comprimés. Ces idées sont donc moins rendues dans leur contenu actuel que réduites à leurs virtualités. De même qu'à travers les vertiges d'exaltations superficielles et stériles, il arrive à des personnalités de glisser rapidement aux déséquilibres angoissés et exubérants des consciences morbides, cette tension centrale venant à se relâcher au sein du poème en train de se réaliser, le dynamisme du courant poétique se rompt et se répand dans tous les sens, en des fragments qui prétendent se développer chacun pour lui-même. Cette dislocation et cette explosion, fussent-elles en d'éblouissants feux d'artifices, n'en manifestent pas moins une certaine impuissance, et leur éclat éphémère dissimule mal un désordre croissant. De là au mépris systématique des règles et des principes, il n'y a qu'un pas.

Mais un mouvement ne pouvait manquer de se produire inverse du précédent. Sur cette désagrégation du vers régulier, devenu malade, une nouvelle forme de poésie est née, parce qu'elle était désormais possible; nous disons nouvelle, quoique, dans le passé, au moins un écrivain de génie en ait connu et exploité toutes les ressources, à savoir La Fontaine.

En effet, tout élan qui s'interrompt se survit en quelque manière dans ses débris; ils acquièrent alors une valeur qu'ils semblaient ne pas posséder en propre. Et l'esprit, l'inspiration même qui s'en em-

parent, délivrés d'une asservissante continuité traditionnelle, sont poussés à inventer des rythmes inconnus, des formes de poèmes auparavant imprévisibles. Ainsi, dans la logique de l'évolution littéraire, s'expliqueraient les genres où ont excellé de grands poètes comme Verhaeren et Henri de Régnier, et en même temps, leurs innombrables contrefaçons ou caricatures.

Ce n'est pas la pensée qui fut l'initiatrice de cette liberté poétique : plus elle s'approfondit et s'élève, et plus aisément, aspirant à dépasser les apparences et les contingences des objets de nos perceptions et de nos idées pour devenir universelle, elle s'adapte aux cadres d'ailleurs souples et variés qu'avaient construits et fixés les classiques. Ce n'est pas non plus le sentiment : les Romantiques lui avaient ouvert largement les portes, comme en témoignent leurs expansions presque toujours subjectives et trop souvent déréglées. Le véritable révélateur de cette poésie nouvelle fut le son ^{15 bis}. Les symbolistes subirent l'influence de la musique, mais non tous au même degré. Peut-être, chez certains, se réduisait-elle à une attitude, à un parti pris de l'intelligence qui s'extériorisait, en s'y confirmant, par des théories fondées sur des analogies. Mais chez les véritables, le son se mêlait à tout leur être, comme s'il en devenait un comportement naturel; il faisait corps avec toutes les nuances de leurs états d'âme; il devait donc en pénétrer de ses propres qualités et même de ses lois toutes les expressions. Nous avons eu, maintes fois déjà, au cours de cette étude, l'occasion de répéter qu'un poème, c'est un chant, qu'écrire des vers, c'est chanter. Ces poètes ont l'air de chanter avant d'écrire; nous en éprouvons nettement l'impression lorsque nous les chantons à notre tour. Ces rythmes souples, variés, si capricieux en apparence, et si logiques, attendus et toujours imprévus, qui redonnent

(15 bis) V. sur ces questions, la très belle conférence de notre ami Rémy Beurieux intitulée : « La composition poétique et le *Charme continu* », publiée dans le Bulletin de l'Enseignement du Maroc (Librairie Larose, Paris, 1930).

de la continuité au poème dans l'instant même où l'on croirait qu'il s'interrompt, qui vous captent par leur allure libre et régulière, capricieuse et normale, ces rythmes ne sont pas artificiellement construits; ils ne résultent pas de ces combinaisons savantes où l'habileté des artistes, se jouant merveilleusement de toutes les difficultés, réussit à faire prendre leur virtuosité pour l'épanouissement spontané de leur sincérité : ils sont des harmonies se composant avec des sons qu'émettent, qu'associent, que fondent ensemble des chants intérieurs. Nous avons dit que créer, c'est transformer le réel au gré d'une image que l'on contemple en soi et que d'avance l'on projette au dehors comme un modèle que l'on semble imiter. Pour eux, ce modèle, c'est une image auditive; leur source d'inspiration, c'est le génie des sons.

Or, plus le mouvement d'un poème est libre, et plus est évident le rôle constant et nécessaire du principe de transcendance. On l'y découvre, en effet, comme une force d'organisation auquel obéit docilement le poète, et agissant en lui à la manière d'un instinct, même dans ses créations les plus spontanées, celles qui paraissent jaillir instantanément de l'inspiration, en marge de la réflexion. Ici, du reste, plus que partout ailleurs, la transcendance est inséparable de la continuité. Le cours d'un fleuve, c'est la continuité même : l'énergie qui l'engendre, celle qui l'oblige à poursuivre sa route sans interruption, et celle qui réprime, à mesure qu'il avance, toute dispersion, ne font qu'un, de son point de départ à son embouchure. Au contraire, le cours du poème est indéterminé; l'impulsion contenue dans le premier vers n'est qu'un élan vers de l'indéfini. Surtout lorsque les règles traditionnelles ne sont plus là pour imposer des canevas tout faits au développement de la pensée et au progrès du rythme, l'avenir, en chacun des moments de la réalisation, est imprévisible. La transcendance ne joue donc pas seule sa fonction inséparable de celle de continuité. Mais

n'en est-il pas ainsi dans tous les champs de la vie ?

Dans les « *Heures du Soir* » ¹⁶ de Verhaeren, ce recueil si plein et si léger, dont la simplicité, la sincérité, les charmantes et candides confidences de l'âme qui, à travers les yeux, écoute une âme, ne furent pas surpassées, nous aimerions, analysant une à une toutes les pages, montrer comment l'artiste, jusque dans les plus petites choses, suit toujours son élan intérieur vers les sommets des pentes ascendantes, où son cœur intimement uni avec sa pensée, et avec son verbe, monte sereinement, joyeusement, vers ce Bonheur rayonnant que fait naître et vers cette Lumière que lui découvre la pureté de son amour.

XII, par exemple (p. 31).

C'est une continuelle alternative de la force et de la douceur, d'une exaltation d'où jaillit l'inspiration et qui s'accroît d'un vers à l'autre, et du calme renaissant, de l'apaisement profond, de la sérénité inaltérable de l'être où tout devient simple et presque inaudible, qui est gêné de s'entendre, intimidé par les mots, et qui s'endort et se réveille tour à tour au bercement des souvenirs caressants et des images du passé dont les heures parfois amères, puisqu'elles sont humaines, furent attiédies, et rendues claires par cette flamme de leur amour : Heures du soir et heures du matin. Longue nuit du cœur dont les peines, les tristesses ne rencontrent rien qui les attendrisse et les dissipe..... Apparition.....; Lumière;..... « *Clarté d'âme hospitalière* », qui frôle, ne blesse pas. Et puis, les enlacements des mains, des vies, des destinées, joyeuses de se joindre, parce que d'avance harmonieuses :

« *Un soir de claire entente et de douce accalmie.* »

Et puis les émerveillements de la passion heureuse, chantée dans une strophe éloquente où les images se

(16) Verhaeren. — *Les heures du soir*, précédées de *Les heures, claires*, *Les heures d'après-midi*, Mercure de France, Paris.

succèdent, où les rappels se précipitent, où la joie s'essouffle dans la rapide montée des splendides souvenirs, pour revenir enfin, après un long détour, au principe initial de ce bonheur et à la source du poème :

« Depuis, bien que l'été ait succédé au gel,
 « En nous-mêmes et sous le ciel,
 « Dont les flammes éternisées
 « Pavoisent d'or tous les chemins de nos pensées,
 « Et que l'amour soit devenu la fleur immense
 « Naissant du fier désir
 « Qui, sans cesse, pour mieux encor grandir,
 « En notre cœur se recommence..... »

La transcendance s'incorpore au rythme total (mots-pensée-émotion) de cet amour qui va de la clarté à la clarté en passant par toutes les phases et sans se ralentir ni s'arrêter aux richesses dont il s'est paré dans le cours de sa route....

« Je regarde toujours la petite lumière
 Qui me fut douce la première. »

Quand le poème est composé, puisque c'est du tout fait, le grammairien de la poésie peut l'analyser, compter le nombre des syllabes, placer les césures et nous rendre ainsi sensible la diversité interne des vers, par quoi s'explique l'impression musicale qu'il nous produit et l'étrange état où il nous plonge. Mais le poète, en train d'écrire, qu'est-ce qui lui dicte ces mesures ? Pourquoi, la rime ne le gênant pas, s'arrête-t-il au lieu de poursuivre, ou prolonge-t-il la suite des sons au lieu de la suspendre ? C'est comme un soupir de voix qui réprime son expansion, et, comme si cette contrainte était pénible, qui se détend par l'épanchement d'une phrase plus longue et plus libre et soudain arrêtée pour reprendre son élan au vers suivant, ou pour s'y clore. Les désirs du cœur, les angoisses ou les espoirs de la pensée, les malsaines et ravissantes séductions du mystère s'expriment par ces jeux qui semblent ne relever

que du nombre et de la mesure, qui procèdent en réalité d'un sentiment profond de la qualité. Ce ne sont pas seulement les notes qui font la valeur des phrases musicales chantées par l'orgue, mais leur dilatation ou leur concentration, leur douceur ou leur intensité. De même, quand on chante ces poèmes, le rythme des mots, des images et des idées est surtout d'ordre affectif. Nous pourrions connaître la puissance de nos émotions et le degré de nos fièvres aux palpitations de notre cœur. De même, la vie de ces poèmes, c'est un rythme de sons que nous mesurons à celui des respirations de notre âme.

Écoutons Henri de Régnier :

« Voici la clef d'argent des jardins de la vie.
 « Si la tristesse y hasarde ses pas,
 « Tu trouveras
 « Des eaux à jamais endormies
 « Pour y mirer ta face à leur accalmie,
 « Et pour tes pas,
 « Des chemins en accord à leur mélancolie.
 « En entrelacs
 « Entre des cyprès noirs en ombres sur ta vie » ¹⁷

Et dans « *Les Jeux rustiques et divins* » ces merveilleuses odelettes, la deuxième, par exemple :

« Je n'ai rien
 « Que trois feuilles d'or et qu'un bâton
 « De hêtre, je n'ai rien
 « Qu'un peu de terre à mes talons,
 « Que l'odeur du soir en mes cheveux,
 « Que le reflet de la mer en mes yeux,
 « Car j'ai marché par les chemins
 « De la forêt et de la grève,
 « Et j'ai coupé la branche au hêtre
 « Et cueilli en passant à l'automne qui dort
 « Le bouquet des trois feuilles d'or. » ¹⁸

(17) Henri de Régnier. — *Choix de Poèmes, avec un portrait de l'auteur et une bibliographie*. Quelqu'un songe d'ombre et d'oubli, p. 59. Mercure de France, Paris, 1932.

(18) H. de Régnier. — *Les Jeux rustiques et divins*. Odelette II, p. 219. Mercure de France, Paris.

N'est-il pas vrai que la précision des mots paraît s'estomper dans le clair-obscur d'images qui opèrent moins par représentation que par suggestions. Et l'idée s'impose à l'esprit par ses expressions heurtées, parfois discordantes, et précipitées dans un mouvement qui fait écho à celui du voyageur :

« Je n'ai rien
Que trois feuilles d'or et qu'un bâton...
.....

Car j'ai marché par les chemins..... »
Et la durée devient intemporelle. Le présent, où il lui offre ces feuilles « jaunes et douces,

« Et veinées
« De fils de pourpre
« (et qui) tremblèrent au noir vent des destinées »

est déjà du passé. Lui-même n'est plus qu'un souvenir, qu'une voix lointaine, qui, surgissant de l'avenir, lui dit :

« Ouvre tes mains, ferme ta porte
« Et laisse-les aller au vent
« Qui les emporte ! »

Nous disions qu'un bon poème est celui qui contient le plus de sens, les plus denses et riches virtualités dans le moindre volume, par l'effet d'une intense concentration de la pensée créatrice. Mais il ne faut pas prendre à la lettre cette règle, car la longueur ne dépend pas du nombre des lignes et des mots. Un sonnet peut être long s'il contient des phrases inutiles; au contraire, même s'il se déroule en de nombreuses et somptueuses pages, un poème peut être court s'il est une continuité serrée de parties dont chacune se suffirait à elle-même, remplie par une pensée capable à la fois de s'achever et de déterminer l'éclosion de nouvelles idées, à la recherche de nouveaux rythmes, sous la poussée rebondissante des sons et des émotions. De M. Henri de Régnier, encore, nous voudrions analyser *Aré-*

thuse où, complexe magicien, hanté par Mallarmé, par Villiers de l'Isle-Adam, et frère parfois de l'auteur des *Douze Chansons* et de *Pelléas et Mélisande*, il nous évoque un monde féérique qui semble se mêler au nôtre pour tourmenter et séduire nos jours et nos nuits de rêves impossibles : nostalgiques réalités d'aux delà inconnus qui nous détournent de nos réalités véritables, et, par les mirages de la vie surhumaine, nous conduisent fatalement vers la mort.

Des poèmes détachés et reliés par une pensée à la fois immanente et lointaine, ferment nos sens aux formes du réel, et, nous versant le nectar des rythmes, des images, des souvenirs, nous plongent dans une étrange hypnose où, grâce au sommeil, nous revivons, en deux lieux évoqués, des siècles disparus. On pressent un drame prochain qui naît du mouvement de la vie universelle; quelqu'un s'éveille et marche vers la mort. La Nature, toute animée, se pare de ses roses, de toutes ses fleurs, de toutes ses couleurs, et même des charmes attristés de l'automne. L'amour circule en elle, s'offre à travers elle, car elle est l'amour lui-même; elle est, dans tout ce qu'elle engendre, le don total et parfait d'elle-même, et l'attrait irrésistible. Elle est somptueusement parée et nue : qu'a-t-elle besoin de vêtements ? Et soudain, après un long et court chemin, c'est

« *l'Homme et la Sirène* » ¹⁹

Le veilleur de proue ouvre et fermera le chant. Il est celui qui voit, qui sait et qui comprend, mais dont on veut en vain tromper la clairvoyance, en dépeuplant le monde, en dépouillant la mer des êtres redoutables et charmants qui en sont les habitants véritables, les maîtres, comme les dieux, comme les forces déifiées et humanisées.

« Mais moi, je sais la mer....

.....

« Fou donc qui veille, et qui dort sage !

(19) Henri de Régnier. — *Les Jeux rustiques et divins*. L'homme et la Sirène, p. 45. Mercure de France, Paris.

« Et moi seul je veille et j'écoute,
 « Debout à la proue, et moi seul,
 « A travers mes songes j'y vois clair,
 « Et moi seul
 « Je sais la mer,
 « Toute la mer,
 « Et qu'il y a des sirènes sur la mer !

Puis, c'est la légende rapportée comme des faits vécus et chaque jour actuels, dans un cortège de mirages remémorés, d'hallucinations évoquées, et qui vous obsèdent, à travers le rythme accéléré, nerveux, impérieux du poème emporté, contre tous les doutes et les railleries, vers une certitude d'enchantements :

« On dit qu'elles n'existent pas.....

.....

« Mais moi, je sais des choses dans mon âme. »

Le principe de transcendance continue sa fonction. Le Veilleur de proue, c'est l'homme primitif, qui ne s'est pas séparé de la nature; engendré par elle, il la porte toute en lui, et la comprend non par la science, mais par l'intuition, et par une mémoire qui est, dans le présent, la conscience continuée du passé toujours actuel.

« O mémoire,

« De mes songes je sais par toi ce qu'il faut croire. »

Mais l'autre, saura-t-il résoudre le problème que lui pose le destin ? Le saura-t-il, puisqu'il se pose ? Quel merveilleux et puissant monologue où, alternativement, il devine, comme s'il lui était dicté, le sens de la vie, et où il se ferme à ses révélations ! Le bonheur se donne; pour le prendre, il lui suffirait de ne plus chercher, de ne plus interroger, et d'être simple, d'être tel que l'a fait et qu'est elle-même la Nature, d'être nu comme cette femme est nue, et sereine, et claire dans son sommeil et lorsqu'à son réveil elle s'offrira. Les vers ne font qu'un avec la

pensée; mais cette pensée n'est pas abstraite; elle est vivante, elle palpite des émotions que produit la vie dans une conscience capable de la refléter et de l'analyser, au lieu de la vivre, simplement.

« O dormeuse, ta tête est lourde et tu dors
 « Des yeux et de toute la langueur de ton corps
 « Délicieux et pur sur le sable marin,
 « Parmi les algues et les coquilles,
 « Tu dors tranquille
 « Et lasse et souriante et nue,
 « Ame inconnue !

« Le sable rafraîchit la paume de tes mains,
 « O dormeuse, et quand tu te lèveras,
 « Debout en étirant tes bras,
 « Et secouant tes lourds cheveux jusqu'à tes reins,
 « Le doux sable
 « Gardera le sceau de ton sommeil mémorable,
 « Et je ne saurai rien de ton âme inconnue. »

Et le mystère se construit, s'épaissit, enveloppe de pensées et d'images ensorceleuses la réalité si simple et si charmante, sans voiles, candidement, sur ses genoux. Puisqu'il n'a pas su voir, il doit essayer de comprendre; et plus il interroge, plus il songe, et plus l'obscurité se fait épaisse autour de son esprit capable et forcé de raisonner, de discuter :

« Elle pense en dormant des choses que j'ignore
 « Je ne sais rien de ses pensées.....
 « -- La nuit est morte pourtant et voici l'aurore -
 « A travers son visage une face effacée
 « Semble me sourire derrière son sourire;
 « D'autres lèvres derrière les siennes m'attirent
 « Et, quand je la regarde en face, je crois voir
 « Quelqu'un debout en elle et qui est ma Pensée
 « Au manteau noir ! »

Un instant, il semble qu'il soit sur le point d'échapper à son propre envoûtement, car, splendide habi-

leté du poète, c'est lui qui tout à coup l'invite à la vie :

« Eveille-toi et lève-toi !
 « Je ne peux plus vivre quand tu dors.
 « O toi qui dors toujours de m'être une inconnue !
 « Lève-toi nue
 « Avec tes grands cheveux croulant en algues d'or;
 « Eveille-toi, ô toi qui dors !
 « Si tu restes si loin, pourquoi es-tu venue
 « Un soir que je marchais sur cette grève ?
 « Et c'est en toi qu'il faut que le soleil se lève,
 « O toi que je ne connais pas
 « Et tu seras ! »

Et les desseins du destin sous-jacent aux existences se trament en marge de ses exaltations; et pendant qu'elle sommeille, harmonieusement accordée aux rythmes de la vie universelle, les Tisseuses tissent et brodent les vêtements des malheurs prochains. Plus la fatalité du dénouement inéluctable conduit manifestement les événements, et plus est émouvante, dans son exubérante et pure et rayonnante beauté, l'exhortation passionnée qu'elle lui fait, à son réveil, de vivre, de boire à même la vie, puisqu'elle lui tend amoureusement par elle ses coupes pleines de surabondantes et d'enivrantes joies.

« Veux-tu ces roses ?
 « Elles sont fraîches à mes mains mouillées
 « Et je me suis agenouillée
 « Pour les cueillir sur la terre chaude !
 « Veux-tu ces roses ?
 « Prends la plus belle.
 « Je voudrais que tu la respires, toi qui marches
 « Sans te pencher sur elles,
 « Et je voudrais, à ces mains pâles que tu caches
 « Sous la bure de ton manteau grave
 « Voir une de ces fleurs en flamme, la plus belle,
 « Et je veux que tu marches
 « Devant mon rire clair, une fleur à la main. »

Le geste s'accomplit qui rompt dans l'invisible les liens qui, par l'amour, enlaçait leurs âmes. Sa candeur, sa simplicité naturelles s'en étonnent; elle a senti qu'ils ne vivaient pas la même vie. La transcendance est dans cette lutte que vainement elle engage, sans cesser de sourire, à peine effleurée par la tristesse d'un bonheur déjà naufragé, contre son indifférence passionnée, contre ce dédain des richesses que lui tend la nature, ainsi qu'elle toutes nues, et auxquelles il préfère, lui aussi, des voluptés compliquées et artificielles qui donnent la mort avec le plaisir.

« La pluie et le soleil tissent d'or et de soie
 « Ton manteau sombre et te font joyeux le chemin;
 « La lumière t'enlace aux toiles de sa joie.
 « Pourquoi triste toujours d'ombre vêtu ?
 « Pourquoi as-tu
 « Jeté la rose sans avoir souri,
 « Pourquoi n'as-tu pas ri
 « A cette fleur ?

.....
 « Aimes-tu mieux mes lèvres ?

.....
 « O toi qui n'aimes pas les roses que je cherche

.....
 « Toi que le jour joyeux rend plus sombre et pareil
 « Aux houx dont le feuillage est noir dans le soleil ?

Les vers qui suivent, on dirait que c'est la Nature elle-même devenue consciente, et incarnée dans la Sirène, qui parle et vous envoûte par la magie d'un verbe où explose torrentiellement la richesse ardente et exubérante de la vie. Il faudrait tout citer, tout analyser. Le drame se précipite. Il lui a commandé d'être une autre que celle qui s'offrait. Et maintenant, « au soleil couchant, sur la même grève qu'à l'aurore, il est étendu mort ». — mort, ou endormi d'un sommeil dont on ne peut savoir s'il sera éternel.

« O pauvre frère aux yeux de songe et de science,
 « Toi qui veillais dans l'ombre et ne souriais pas,

« Es-tu si las,
 « Si las, mon frère, que tu n'aies voulu vivre,
 « Si triste, mon frère, que tu gises
 « Enfin dormant sur cette grève, toi qui dors
 « Tandis que le soleil tiédit mes cheveux d'or.

« Les fleurs pourtant embaumaient les matins
 [clairs,

.....
 « J'étais belle et nue et tiède
 « Et douce à tes lèvres
 « De tout mon corps et de mes lèvres.

« Il fallait manier mes cheveux
 « Comme on ramasse des algues jaunes, brins ou
 [nattes,
 « Où de l'or se mêle aux reflets bleus;
 « Il fallait regarder mes yeux.....

« Il fallait mettre en tes pensées
 « Du vent, du soleil, et de l'amour
 « Toute ma chair
 « Vivante à la tienne enlacée,
 « Et sur la bouche grave et pâle de ton songe
 « Ma bouche fraîche.

« Je n'ai pas en moi de fantôme pour ton ombre...

« Tu m'as voulue ainsi fardée et fabuleuse
 « Moi la simple, moi la rieuse,
 « Fille de la mer glauque et du soleil joyeux,
 « Tu m'as voulue
 « Ainsi, moi dont le sort est d'être nue
 « Comme la mer et comme les roses,
 « Et c'est à cause
 « De tout cela que tu es mort, ô pauvre frère,
 « Aux yeux de songe et de science, ô funéraire

« Et doux amant, hélas !, qui ne m'as pas connue
 « Parce que je riais et que tu me vis nue.

.....

« Ah ! Mon frère, mon triste frère, ô pauvre mort,
 « Dors donc, dors !
 « Les fleuves coulent vers la mer
 « Calmes et graves à travers
 « Les plaines grasses et les forêts.
 « Il y a des iris auprès
 « Des fontaines et des roses et des oiseaux,
 « Et des abeilles !
 « Le Désir à sa bouche accouple les roseaux
 « En flûtes doubles et chante et s'émerveille
 « D'être la Vie...
 « Et tu es mort !

.....

« Et me voici encor debout devant la mer.

Ainsi, la pensée du Poète, coïncidant avec la Force créatrice de la vie, gravit-elle toujours les pentes de la joie : les malheurs n'étant que des incidents du voyage; les rencontres, que des moyens pour le Désir de nouer les corps et d'enlacer les âmes dans les flots perpétuellement agissants de la Nature en travail, pour accroître l'intensité de l'énergie créatrice de la vie; les morts n'étant rien de plus que des frissons de souvenirs, bien vite desséchés comme les algues sur la grève, ou emportés par les vagues de l'océan, chairs mortes parmi les chairs vivantes, victimes du destin, épaves de la vie toujours souveraine et toujours splendidement offerte à ceux capables de l'aimer et de la vouloir, ou plutôt d'être elle-même simplement. Rarement le principe de transcendance s'est manifesté si clairement et si violemment : la Sirène, se dressant devant le corps de son faible amant et affirmant la suprématie de la vie :

« *Et me voici encor debout devant la mer* ».

Nous disions que l'origine de cette sorte de poèmes, il faut la chercher dans les sons. Nous ne parlions

évidemment que de leur forme extérieure. Sans doute des écrivains y ont-ils borné leur effort d'innovation. Pour les autres, ainsi qu'il ressort des chefs-d'œuvre que nous avons cueillis chez Verhaeren et Henri de Régnier, le chant est inséparable de la pensée; mais d'une pensée, encore une fois, qui, des profondeurs de l'être, jaillit en émotions intenses et vraies et créatrices, au niveau de sa conscience et à la surface de la vie. C'est cette union entre le son et l'idée, entre le verbe musical et le verbe logique de l'esprit, qui explique, dans la poésie libérée des règles de l'art classique, ces rythmes à la fois contingents et nécessaires où l'artiste ne cède à aucun caprice, mais où ses choix entre les multiples combinaisons à tous moments possibles sont déterminés par les sensations dont sa conscience attentive remplit le contenu et le mouvement de ses images et de ses idées. Ce n'est pas seulement pour le poème pris dans son ensemble, mais pour chaque vers en soi, et pour chaque groupe de vers composant une des articulations de la phrase poétique. Le balancier du pendule est uniforme. Que ne faudrait-il pas introduire dans sa causalité mécanique pour que ses oscillations ne fussent jamais les mêmes, ne parcourussent jamais à gauche et à droite les mêmes distances, et que, cependant, ainsi libéré de l'uniformité, de l'inertie, il fût harmonieux, et source de beauté ? C'est ce que réalise le poète tout le long de son inspiration, jusqu'à ce qu'il soit las, déjà pris par un autre jeu, ou bien qu'il ait rencontré le dernier vers : nous appelons ainsi celui qui a la même capacité de clore le poème que n'en avait eu le premier pour l'ouvrir et l'engendrer.

Il est facile de comprendre maintenant pourquoi l'évolution des genres littéraires devait conduire de cette poésie nouvelle à une forme qui en est seulement le développement logique, puisqu'elle consiste simplement à supprimer toute limite à la liberté qui se veut totale. Ce sont ces poèmes, si en faveur aujourd'hui, où la poésie ressemble comme une sœur

jumelle à la prose; du reste, n'ont-elles pas une commune origine? Nous avons déjà parlé de ces nouveautés et nous ne voulons pas y insister²⁰. Elles nous semblent, en effet, ne présenter à la critique rien d'essentiellement différent de ce que nous avons étudié chez Verhaeren et Henri de Régnier. La contrainte des règles s'étant relâchée quant à l'ensemble, une certaine contingence dont la part s'est faite de plus en plus large s'est introduite dans chacun des éléments constitutifs du vers. En même temps que le rythme s'assouplissait à toutes les nuances, à toutes les fantaisies du sentiment ou de l'idée, la rime devenait moins rigide; elle secouait une gênante autorité. Et puisque l'on n'exigeait plus d'un vers à l'autre la ressemblance parfaite des syllabes finales, il arriva inévitablement qu'on la jugea inutile. Après donc l'avoir éliminée d'une fonction où elle avait paru pendant des siècles aux meilleurs auteurs indispensable, on découvrit qu'il était possible d'obtenir des images plus riches et plus variées en nuances qualitatives, en pures sonorités, en suggestions virtuelles, par l'accouplement de mots absolument différents, peut-être même étrangers quant à la forme et quant au sens.

Tout est légitime, en art, où l'impératif catégorique est de produire des chefs-d'œuvre. Seulement, plus on accorde de liberté individuelle à l'artiste, et plus il faut qu'il soit capable d'une discipline autonome. La création poétique exige de la part de l'écrivain d'autant plus de métier, d'originale inspiration, de féconde pensée, et de sûr instinct du rythme qu'elle s'est affranchie plus complètement des règles collectives²¹.

(20) Voir Première partie I. *La rime*.

(21) Il est intéressant de remarquer en passant que dans le domaine de la pensée, les lois inéluctables de l'activité véritablement créatrice ne sont pas différentes de celles qui la régissent dans le domaine de l'action. L'évolution des sociétés les oblige, par le développement des individus contraints de croître en raison des besoins même du groupe, d'accorder de plus en plus de place à la liberté. Mais cette évolution conduit à leur progrès ou à leur décadence, et à leur fatale disparition, suivant que parallèlement à cette extension de la liberté, elles savent ou ne savent pas ren-

En tout cas, puisque les poèmes libres sont nés d'une désagrégation des genres forgés et perfectionnés par les plus grands génies au cours des siècles, le principe de transcendance, doublé de celui de continuité, y joue un rôle d'autant plus nécessaire. D'ailleurs, dans la croissance de tout être vivant ainsi que dans l'évolution de l'univers, la fonction et les forces de synthèse ne font-elles pas équilibre aux fonctions d'analyse et aux forces de dissocation ?

IV

VERS LA LIMITE-SILENCE

La transcendance se heurte partout à des limites naturelles. L'organisme est constitué par une matière qui le rend solidaire du monde physique où il est né et où il évolue; il est soumis à ses lois; il fait partie d'un déterminisme qui l'enveloppe de tous côtés et d'ailleurs le soutient; aussi loin que l'étende cette poussée interne qui jaillit de la vie en lui, il atteindra sa *hauteur maxima* après laquelle il ne peut que décroître vers une mort comprise dans son destin.

De même, la pensée. Notre esprit, dépendant du cerveau et par lui du réel, n'est pas capable de concevoir une idée sans l'objectiver. L'exprimer, c'est la rendre dépendante du langage, l'emprisonner dans

forcer la discipline collective, l'autorité au centre et par rayonnement sur toute l'étendue de la vie sociale.

Actuellement, l'humanité semble incertaine de ses voies. Les peuples vont vers l'absorption de l'individu dans le groupe, ou, sous des formes déguisées, vers le sacrifice du groupe à l'individu. Dans le premier cas, comme le dit Maeterlinck, on retourne à l'animalité par la substitution de l'habitude collective aux initiatives personnelles : la conscience abdique devant l'instinct, la vie humaine tend vers la termitière. Dans le 2^e cas, on se voue à une fatale anarchie.

(Lire, sur cette question, le discours déjà cité de M. Paul Valéry à l'Académie Française à propos du *prix de vertu*. Année 1935).

des mots, et la préformer dans les habitudes, dans les cadres de la mentalité collective. Ce sont ses bornes à elle. D'un côté, le vague, l'imprécision d'états d'âme vécus, mais sans donner aucune prise à nulle forme d'introspection. D'un autre côté, une pensée qui ne se reconnaît qu'après avoir été déformée, à la manière de nos rêves dont nous n'obtenons la révélation qu'après les avoir inconsciemment interprétés selon notre mentalité de l'état de veille. Il faudrait franchir ces obstacles, renverser ces limites; mais l'effort que nous ferions pour y parvenir se produirait au sein d'elles-mêmes encore et en fonction de ces obstacles, puisqu'ils font partie de notre personnalité, et des conditions de notre existence. Notre corps réussirait-il à sauter dans la quatrième dimension ? Notre âme, elle non plus, ne saurait bondir hors de sa propre durée.

Nous avons montré que, pourtant, la loi qui s'impose à l'homme, comme à tous les êtres participant de la vie universelle, de se transcender comme elle le fait obligatoirement elle-même en vertu de son indestructible élan, pénètre de cette essentielle nécessité chacun de ses efforts en vue de se dépasser. Au sein du réel qui les conditionne et les soutient, il a donc le pressentiment, parfois la nostalgie jusqu'à l'hallucination d'aux delà inconnaissables et même inaccessibles. L'art tient de la magie, et il est doué d'un grand pouvoir de suggestion. Le génie s'incorpore dans l'humain, mais il le dépasse en tous sens. Dans le même temps où, dans un tableau, dans une statue, dans un monument édifié avec des couleurs, avec du marbre, des pierres, des sons, avec des mots, il fixe notre attention sur une pensée renfermée dans le système d'images et d'idées auxquelles nous sommes habitués, lui-même décalqué sur les choses appartenant à notre monde, il nous inspire des états d'âme, il évoque à nous d'immatérielles et indéfinissables représentations de réalités et d'êtres et de modes d'existence qui seraient au delà de ce monde et de cette pensée. C'est le signe

indubitable auquel se font discerner les chefs-d'œuvre profonds et impérissables des essais superficiels et sans lendemain !

Or, cette universelle fonction de transcendance agit plus fortement sur l'artiste que dans la nature; aussi le porte-t-elle plus loin encore; elle le pousse à concevoir, et à forger des formes d'art où la pensée créatrice se manifesterait dans toute sa pureté. La philosophie bergsonienne nous a depuis longtemps habitués à distinguer du temps spatial la durée, le monde de la conscience de celui dans lequel nous vivons de par notre corps et en vertu de notre dépendance à l'égard du milieu social. Nous voudrions qu'on nous décrive, qu'on nous révèle le psychologique en soi²², qu'on nous apprenne à découvrir au fond de nous-même ces paysages internes dont nous sentons bien qu'il ne faut pas les confondre avec les clichés pris par nos sens des objets de nos perceptions. L'art qui s'en tient à ce qui se passe dans nos existences mêlées, associées étroitement à la nature et à la société, fût-il capable de profondeur et d'exactitude, reste encore essentiellement superficiel. Les analyses les plus subtiles et pénétrantes des drames que nous vivons dans nos consciences modelées par le milieu même où se déroulent nos activités utilitaires, ne sont peut-être le plus souvent que d'un intérêt pratique; elles n'atteignent pas notre véritable vie²³, celle qui serait notre

(22) « Malheur à nous, dit Carlyle, si nous n'avons en nous « que ce que nous pouvons exprimer et faire voir ». (*L'ornement des Noces spirituelles* de Ruysbrœck l'Admirable, traduit par Maeterlinck, p. 18. Lacomblez, Bruxelles, 1911).

« Ce n'est pas seulement au ciel et sur la terre, c'est surtout en nous-mêmes, qu'il y a plus de choses que n'en peuvent conter « nir toutes les philosophies, et dès que nous ne sommes plus « obligés de formuler ce qu'il y a de mystérieux en nous, nous « sommes plus profonds que tout ce qui a été écrit, et plus grands « que tout ce qui existe ». (*Idem*, p. 16).

« Il est certain que, dans le silence, ou plutôt dans les pensées « et dans les sentiments du dernier des hommes, il y a beaucoup « plus de choses que n'en peuvent exprimer les poètes de génie », à la condition, ajouterions-nous, que ce soit un poète de génie qui vive ce silence ou qui sympathise avec ce dernier des hommes.

(*Macbeth*. Traduction Maeterlinck. Introduction, p. XII. Librairie Charpentier et Fasquelle. Paris, 1910).

(23) « Nous possédons un moi plus profond et plus inépuisable

raison d'être, intimement liée, de par ses origines et ses fins, à la vie universelle.

Nous abordons là des contrées encore inexplorées, des seuils encore fermés, et des sortes de réalités qui nous attirent et nous séduisent sans se laisser saisir, et dont nous ne savons jamais, dans nos pressentiments incertains et nos intuitions fugitives, si elles sont objectives, ou si, au contraire, elles ne surgiraient pas en nous à la façon des mirages inventés par nos désirs insatisfaits, des fantasmes suscités par nos rêves, des hallucinations dressées sur notre route par d'incomplets refoulements.

L'art, qui répondrait à ce genre d'objets, semblerait à priori devoir s'exprimer sans images et sans mots : cette fois, il s'agirait bien véritablement du mystère de notre être et de la vie en général, mais traduit à la limite non de la parole, mais du silence. Ainsi s'expliqueraient peut-être, croyons-nous, des tentatives telles que *la poésie hermétique* et que *la poésie pure*.



DE LA POÉSIE HERMÉTIQUE

Bien que la poésie hermétique se soit déjà révélée par des poèmes fort estimés et que des lecteurs initiés tiennent pour des chefs-d'œuvre, nous sentons qu'ici nous sommes obligé de construire les faits poétiques à venir plutôt que de dégager des définitions et des théories en partant des faits poétiques déjà réalisés. Au préalable remarquons qu'une telle conception était conforme à la logique des choses. En effet, la facilité et même la clarté produisent des effets analogues à la saturation. De là, par l'attraction du contraire, le retour aux artifices du métier, puis la recherche de l'obscurité. Mais il

« que le moi des passions ou de la raison pure ». (V. Novalis. — Introduction par Maeterlinck, p. X).

« Une seule chose importe, c'est la recherche de notre moi transcendantal... Qu'y a-t-il qui vaille dans les livres, si ce n'est le transcendantal et l'extraordinaire ? ». (Emerson : sept essais. Traduit par Will, préface de Maeterlinck, p. 1).

y a une obscurité qui n'est qu'une forme de la confusion et un déguisement de l'ignorance. Souvent elle est l'atmosphère trouble, dense, opprimante, que développent autour d'eux, s'y complaisant et s'y asphyxiant, les esprits faux auxquels la clarté, la simplicité, la droiture intellectuelle font mal, et qui les évitent instinctivement comme certains oiseaux fuient le soleil, étant organisés pour la nuit. Leurs chemins sont tortueux, à peine esquissés, emmêlés les uns aux autres, et ne leur inspirent de confiance que s'ils prennent l'aspect de ces labyrinthes d'où, une fois entrés, on ne sort jamais. Il en est une autre qui procède d'une pensée lumineuse, maîtresse de son objet, qui en a parcouru toutes les perspectives, considéré tous les points de vue, en a déroulé toutes les conséquences et sondé les profondeurs. Mais, soit que certaines vérités relatives à d'autres mondes, à d'autres réalités que ceux de nos sens ne trouvent pas dans notre langage et dans nos catégories mentales des possibilités d'expression, soit que la plupart exigent de celui qui les découvre qu'il en respecte le secret, qu'il en redoute les divulgations prématurées, l'artiste éprouve moins le besoin de les communiquer que de les voiler²⁴. N'en est-il pas ainsi de la création ? Pour tout homme de foi, Dieu y est partout; le moindre objet y révélerait sa signature et lui servirait de miroir; elle n'en est pas moins un immense rideau de formes et de matière qui la cache aux regards. De cette façon se comprend l'hermétisme honnête, vrai.

Tout symbolisme, où les correspondances ne sont pas saisissables en même temps que les termes en relations analogiques, devient par là hermétique. Comprendre deux idées, deux faits ou deux êtres séparément, sans saisir en même temps le passage

(24) « Les idées véritables, chez les vrais poètes, sont toujours « voilées, comme les Egyptiennes : seul l'œil profond de la pensée regarde librement par dessus le voile » Et aussitôt, se reprenant ou plutôt se complétant, Nietzsche ajoute : « Les idées « de poètes ne valent pas autant, en moyenne, qu'elles en ont « l'air : c'est qu'il faut payer aussi le voile et sa propre curiosité ».

(Nietzsche. — *Le Voyageur et son ombre*, n° 105, p. 286).

logique ou naturel de l'un à l'autre, c'est en ignorer l'essentiel. Ainsi des rapports entre Dieu et l'homme ou l'univers; une pensée déductive peut réussir à construire une métaphysique parfaitement cohérente, logiquement évidente, et satisfaisante pour la raison abstraite qui s'installe en Lui de plein droit, avec une certitude catégorique dès le commencement. — De leur côté, les sciences positives, si lentes et limitées que soient leurs conquêtes, prouvent qu'il est possible, par les voies de l'induction, de parvenir progressivement, et à la mesure de nos besoins, à expliquer le réel. — Mais les difficultés et même les impossibilités apparaissent dès qu'il s'agit de relier intelligiblement l'homme à Dieu.

Ce sens de la profondeur que donne à une pensée claire en soi le fait qu'elle s'entoure d'un mystère simultanément suggéré et voilé, c'est celui qu'on découvre au fond des proverbes, et aussi de ces poèmes malgaches que nous avons déjà signalés. La parole s'y enveloppe de silence. La confiance s'y accompagne d'un refoulement de ce qui la rendrait complète et intelligible. L'explication laisse deviner qu'elle existe, mais se refuse. L'homme enseigne, mais en retenant la meilleure part de sa science et de sa sagesse. Dans son attitude, dans l'accent voulu qu'il met sur ce qu'il dit, on soupçonne qu'il ne veut pas qu'on le devine, et cependant il voudrait qu'on s'y essayât, qu'on fît un effort personnel pour mériter d'y réussir et enfin qu'on y parvînt ²⁵. Ainsi

(25) Dans un très bel article de Camille Mauclair, nous rencontrons une définition d'une des conditions de la peinture que l'on peut étendre à toute sorte d'art, et en particulier à la poésie : « *La visibilité harmonieuse de l'idée* ». Or, toute idée exige comme support une image; et la plus abstraite exige une sorte de double spirituel qui en donne à l'esprit une représentation intellectuelle. L'intuition, c'est en somme cela. M. Edouard Le Roy, après l'avoir assimilée à la connaissance par la conscience, à la « Conscience-source de savoir » distingue deux modes de cette connaissance : intellectuel et sensible. « Un exemple du 1^{er} cas, dit-il, est fourni par l'intuition dialectique d'un rapport; un exemple du second, par l'intuition concrète d'une qualité ». On ne peut mieux exprimer ce que nous entendons : « une intuition dialectique », c'est-à-dire qui fait comprendre à la manière d'une démonstration, sans être une démonstration; qui fait voir à la façon d'une intuition sans être une perception visuelle d'un objet. C'est de ce genre de visibilité que doit se rapprocher le poème.

font les colporteurs de nouvelles qu'on rapporte sans les rapporter, qu'on répète sans les garantir, que l'on transmet sous le sceau de la discrétion, qu'ils compliquent de réserves, et qui finalement, tout en affirmant n'avoir rien dit, ont tout raconté. A des niveaux de conscience et de pensée plus élevés, sous d'autres formes, avec d'autres procédés, c'est bien un peu ce goût du mystère qui inspire à chacun des auteurs ces écrits étrangement et intentionnellement obscurs, où ils exposent des faits sans les accompagner de leur sens, qu'ils ont l'air d'avoir pénétrés pourtant, où ils parlent une langue qui, employant les mots les plus familiers, ont des résonnances au delà de l'usage courant et traditionnel, où ils expriment des idées, mais nimbées d'une valeur dépassant ce qu'elles paraissent vouloir transmettre à l'esprit du lecteur. La transcendance s'impose à eux plus encore qu'aux autres, car le mystère est au delà des apparences sensibles. Mais elle agit par un double mouvement dont les moments contraires sont solidaires et s'engendrent mutuellement. D'une part, ils vont aussi loin que possible, en hauteur et en profondeur, à la découverte des véritables réalités, de ce que les Grecs appelaient les « essences éternelles », emprisonnées dans leurs enveloppes de matière. Et d'autre part, au lieu de s'abandonner à l'ivresse et au vertige qu'ils puisent dans le succès de leurs sondages et de leurs explorations, ils se replient sur eux-mêmes, contiennent leur enthousiasme par une prudence éclairée, se referment aux possibles indiscretions, de telle sorte qu'ils écrivent en sachant se taire, et que se taire pour eux, c'est encore parler.

Toute pensée est mystérieuse pour quelqu'un. Dès que la raison dépasse les faits, franchit les systèmes

Un poème, en effet, n'est pas une dissertation; ce n'est pas non plus une définition de l'idée; c'est dans un nombre de vers aussi raccourci que possible une expression de l'idée qui en donne la visibilité, et comme le dit Maugclair, la visibilité harmonieuse ». C'est bien ce genre de connaissance que procurent les poèmes de Mallarmé. V. Edouard Le Roy. — *La pensée intuitive*, p. 148.

d'images que lui présentent les sens, et cherche, au delà de ses manifestations, les causes et la signification du réel, elle double ce qui se voit par ce qui ne se voit pas. Elle complique la connaissance d'une interprétation qui la rend plus claire, plus intelligible aux uns, tandis qu'aux autres plus obscure et plus incompréhensible. Mais de ce point de vue, la transcendance est inhérente au progrès; elle en est la condition et la conséquence. Du reste, à mesure que ce progrès se réalise sur les voies qu'elle découvre, et s'affermir sur celles où elle a déjà longtemps marché, des moyens nouveaux de réalisation et d'expression s'offrent à lui pour aller encore au delà des limites atteintes. L'hermétisme, à proprement parler, est autre chose. Il suppose la transcendance parvenue à ses fins, la science achevée, la vérité possédée et contemplée par une conscience qui s'est avec elle identifiée. Dans cette hypothèse, lorsque l'initié redescend des hautes sphères où l'ont porté ses méditations, c'est volontairement qu'il redevient humain. Or, pour lui, être humain, c'est revenir à l'attitude précédente; il adopte l'état d'âme et les comportements de ceux qui cherchent, alors qu'il sait déjà; il imite leurs obscurités, leurs incertitudes, leurs doutes; il se charge des problèmes qui constituent les labyrinthes intellectuel, moral et affectif, où ils tâtonnent à la poursuite de leurs chemins et des clartés nécessaires, alors que, lui, vit dans le vrai normalement, qu'il possède la connaissance absolue, non en soi, mais relativement au domaine de l'erreur et de l'ignorance. Enfin, et surtout, ce qu'il a perçu, il faut qu'il le raconte; ce qu'il a su intuitivement, il doit le faire comprendre, et par suite de synthétique le rendre analytique. Ce qu'il saisit hors de tout langage, il est bien obligé de l'exprimer, d'employer les phrases, les mots qui sont réglés par le dictionnaire et la syntaxe. Nous ne jugeons pas; nous décrivons, et il suffit pour faire entrevoir toutes ces difficultés.

Un des procédés employés pour les surmonter se

présente naturellement à l'esprit : il consiste à se servir de clefs. Une convention secrète permet d'exprimer la pensée la plus cachée dans un style qui n'en laisse rien paraître et qui, par sa logique extérieure déroulant les idées dans un ordre conforme à leur sens évident, déroute le lecteur et le détourne de même en soupçonner l'existence. En somme, c'est la méthode de la cryptographie. On en trouve un exemple célèbre dans la préface de Zanonî de Bulwer-Lytton²⁶. Il est indiscutable que, normalement, le poète ne saurait y recourir. Néanmoins, c'était le procédé en usage dans tous les centres d'initiation, et, des commentateurs compétents affirment que les livres sacrés, au moins ceux des Anciens, ont d'autres sens que le « littéral »²⁷. Au surplus, ne concevrait-on pas qu'un initié tel que l'était un Pythagore, un Platon, détenteurs de vérités inopportunes aux profanes, s'il était poète, se préoccupât de voiler sous un sens apparent, conformément à une trame de faits et d'idées compréhensibles au vulgaire, ses pensées véritables, que ses confidents avertis sauraient découvrir à travers les apparences²⁸ ?

(26) Sir Ed. Bulwer-Lytton. — *Zanonî*, traduit de l'anglais sous la direction de P. Lorain, publié pour la première fois avec la Préface et la Clef. Nouvelle édition ornée de vingt dessins originaux de Robert Lanz. E. Nourrit, éditeur. Librairie critique. Paris, 1924.

(27) « Les Prêtres de l'Egypte, nous disent les auteurs grecs, avaient trois manières d'exprimer leur pensée : la première était claire et simple ; la seconde, symbolique et figurée ; la troisième, sacrée et hiéroglyphique. Le même mot prenait à leur gré le sens propre, le sens figuré, ou transcendant. Tel était le génie de leur langue. Héraclite a parfaitement exprimé cette différence en la désignant par les épithètes de parlant, de signifiant, et de cachant. » Voir Schuré. — *Les Grands Initiés*, Chap. Moïse et Pythagore et les Vers Dorés, par Fabre d'Olivet.

(28) Ce genre d'hermétisme revêt les formes les plus variées suivant la matière traitée, la méthode employée et le naturel de l'auteur. Ainsi, contrairement à ce qu'en pensent la plupart des philosophes professionnels qui, sur les voies du mysticisme où ils sont forcés de s'engager quand ils font l'histoire des idées et des systèmes, veulent ramener toute doctrine à un ordre de pensées rationnelles, dont le principe interne et la preuve relèveraient seulement de l'expérience ou de la raison, Jacob Boehm passe, dans d'autres milieux non moins compétents et informés, pour rester fermé à quiconque n'en possède pas *la clef*. Ainsi l'interprétation la plus profonde de la part d'érudits les plus sûrs peut n'être encore qu'exotérique. Au delà serait caché, resterait hermétique, le sens esotérique.

(Pour les définitions de ces termes d'exotérisme et d'esotérisme,

Nous ne croyons pas qu'il faille interpréter ainsi l'hermétisme de Mallarmé. Mais il nous aide à deviner à quelle puissance de suggestion, de fascination, et jusqu'à quels sommets de l'invention poétique pourrait atteindre un auteur qui appliquerait dans ce sens les principes et le besoin naturel de transcendance. Approfondissons ce point.

La vérité est toujours émouvante, mais non toujours poétique. En quelque langage qu'un sage nous révèle ses certitudes, notre état d'âme dépendra du sien d'abord, et de la façon dont il agira sur nous, pendant qu'il exposera ce qu'il veut nous faire partager de ses connaissances. Un savant mathématicien est un initié par rapport à ses étudiants. Son intelligence adulte s'adresse rationnellement à leurs intelligences encore dans l'enfance, et leurs pensées se rapprochent, s'harmonisent dans un effort du raisonnement qui, degré par degré, suivant une logique abstraite et intuitive, comprend et assimile les unes après les autres ses idées enchaînées suivant un ordre nécessaire. Nous ne prétendons pas que rien d'autre n'intervienne, que la sympathie entre maître et disciples ne joue pas, ni qu'une influence mystérieuse du premier n'accélère pas les progrès des seconds. Si donc notre Sage quoique écrivant ou parlant en vers, était semblable à ce mathématicien, la transcendance n'agirait pas autrement sur nous que n'agit sur des élèves, dans une classe, l'instruction qu'ils y reçoivent. Si, au contraire, il est transporté par les spectacles qu'il contemple des vérités devenues perceptibles aux sens de son esprit comme les images des objets le sont aux sens de son corps, même s'il obéit au souci de voiler le vrai plus que de le découvrir, même s'il s'est fabriqué un procédé cryptographique tellement habituel qu'il puisse s'en ser-

voir Papus : *Traité élémentaire de science occulte*, *Petit Glossaire*, par Sédir, p. 417. Ouvrage préfacé par Anatole France. Albin Michel, Paris 1926. Rappelons seulement pour mémoire l'article remarquable sur *Jacob Boehm* qu'Emile Boutroux écrivit pour la Grande Encyclopédie, et les traductions accompagnées de commentaires du « *de signatura rerum* » et du *Traité de la Grâce* », par Sédir).

vir sans en être gêné dans l'expression exotérique de sa pensée, il est bien certain que son enthousiasme serein, que son exaltation intérieure, son émerveillement au dévoilement des causes premières et des harmonies universelles se reflèteront sur son langage. Et c'est sans doute ainsi que s'explique l'influence bien spéciale d'un Platon.

Autrement dit, l'hermétisme n'est qu'une forme ou un effet de la transcendance. Il s'agit toujours de s'élever de l'empirisme à une connaissance de plus en plus profonde et vaste, des lois particulières à des lois générales, de l'accidentel à l'essentiel. Seulement, ce mouvement de la pensée qui, du fond d'elle-même, la pousse à se dépasser, tantôt se replie et se renferme dès son point de départ dans les faits révélés par les données sensibles, et, dans ces conditions, les causes qu'elle en découvre sont elles-mêmes des faits positifs, tantôt franchit les limites de notre univers et atteint les causes premières. Dans ce cas, transcender le réel, c'est interpréter les faits en fonction de principes que l'expérience sensible ne révèle pas, qu'elle nous cacherait plutôt qu'elle ne les révélerait. C'est pourquoi, dans une pareille dialectique, l'idée la plus claire peut être inintelligible; elle procède, en effet, d'une explication à priori que le lecteur ne connaît pas et ne saurait découvrir par lui-même. Tel est l'hermétisme. Dans la transcendance, si nous réussissons à tendre, à dilater toutes nos facultés parallèlement à cette dilatation de la pensée créatrice dont nous essayons de revivre les efforts en approfondissant ses révélations, notre ignorance première se dépouille peu à peu de ses voiles, de ses gênes, de ses timidités, et nous progressons vers ce moment où notre esprit sera capable de plus que de comprendre l'auteur tout d'abord distant et fermé, mais encore de sympathiser avec son progrès, de participer de son inspiration, de le recréer à notre tour.

Il est évident que ces deux attitudes, l'une se rapprochant plus de la déduction, l'autre de l'induction,

sont comme deux pôles entre lesquels, en face d'un univers qui se découvre progressivement, l'intelligence oscille par une double attraction dont la source est, dans les choses, leur mystère, dans l'âme humaine, le pressentiment et la curiosité qu'elle en nourrit en elle essentiellement. La signification et le sens de l'intuition révélatrice s'expliquent par là. En effet, c'est par cette pression constante que l'investigation des faits, stimulée par une soif inaltérable de vérité, exerce sur le réel et sur la conscience de plus en plus fortement tendue vers la connaissance absolue, que naît l'intuition d'autant plus lumineuse et vaste qu'a été plus profonde cette poussée mutuelle de l'âme humaine et de la vie.

Villiers de l'Isle-Adam a écrit dans *Axel* que « nul n'est initié que par lui-même ». Certains penseurs pourtant paraissent initiés, après des épreuves, par un maître plus avancé qu'eux-mêmes dans leur commune voie. Pour eux, la révélation agit à la manière des *Principes premiers* d'où une philosophie constructive déroule déductivement un système de propositions qui contient à la limite l'explication du monde, chacune d'elles tirant sa signification véritable de la réfraction à travers elle de ces principes. Les autres, découvrent par eux-mêmes le sens caché des choses, en dépassant à chaque pas et dans chacun des progrès accomplis, la connaissance empirique. L'illumination, quelle qu'en soit la source, est intérieure; elle vient d'eux-mêmes; elle jaillit de leurs expériences, de leurs hypothèses, du choc perpétuel de leur intelligence contre les faits; et à peine surgit-elle de cette continuité de recherches et d'efforts qu'elle joue le même rôle que lorsqu'elle est révélée, souvent gratuitement, au point de départ.

Nous rejoignons les thèses que nous avons déjà développées sur l'inspiration et le métier, sur la spontanéité et la réflexion. Il y a deux sortes d'hermétisme. L'un, artificiel, qui n'est rien de plus qu'une affectation d'originalité : l'écrivain est obscur pour sembler plus profond; il se fait incompréhensible

pour avoir l'air inaccessible; en éloignant la foule, il désire l'attirer; il veut, parmi les hommes, même célèbres, faire exception. L'autre qui tient à sa puissance de pénétration, à l'amplitude de son attention, à la hardiesse de son imagination, et à l'étendue de son savoir, en vertu de quoi l'idée qu'il exprime dépasse le niveau des connaissances ordinaires et les facultés des natures moyennes. Le poète alors, est non seulement un artiste, mais un penseur. De plus, il serait non celui qui cherche, comme le fait la masse des lecteurs, mais celui qui sait. Initié, il jouerait à son tour le rôle d'initiateur. Par le prestige de son langage, par la magie des sons, et par le halo de mystère dont il entourerait merveilleusement ses images et ses idées, il ferait plus que de séduire; il tirerait les âmes de leur sommeil et leur redonnerait le sens perdu de la vie. Un médecin qui le posséderait, ce sens, qui aurait pénétré intimement les secrets de la nature, et qui se représenterait synthétiquement la prodigieuse activité organique de l'enfantement et toute l'évolution de l'être qu'il met au monde, ne serait-il pas profondément ému, pendant que ses soins, son savoir, son habileté technique, amèneraient au jour le nouveau-né ? Cette émotion est celle que ressentait Socrate, le prestigieux accoucheur d'âmes; celle aussi qui jaillirait, dans la distance qui les sépare, de la rencontre du poète hermétiste avec son lecteur, car celui-ci se trouve dans une attitude d'attente; son existence au fond d'elle-même couve la promesse d'une révélation à venir qui, peut-être, colore à son insu, de sa propre nuance, ses espoirs conscients et ses désirs. Il est aussi comme l'aveugle à qui, peu à peu, serait rendue la vue. Ce qui pour presque tout le monde est banal lui est au contraire d'un grand prix. Acquérir une connaissance de plus, pour celui dont le cerveau est comme un magasin rempli de richesses artistiques et intellectuelles indéfinies, sans perdre de son importance, n'engendre pas un drame intérieur; pour l'ignorant asscié de vérité, il peut

avoir le sens d'un grave événement ²⁹. De même, dans un palais ou dans un cœur, ou dans un ciel fourmillant de lustres, de fêtes ou d'astres éblouissants, qu'importe l'addition d'un flambeau à ceux qui existent déjà ? Mais dans une maison, sur une planète, dans une âme qui, depuis des années ou des siècles, souffrirait d'une totale nuit, imagine-t-on les bouleversements en joies, en confiance, en besoins d'action, en harmonies que provoquerait l'apparition soudaine d'une seule lumière ? En somme, si, en dehors des considérations utilitaires, les choses sont dénuées d'intérêt, si, dans ce cas nous n'y prêtons qu'une attention discrète, parce qu'elles ne sont pas capables de susciter en nous de fortes et fécondes émotions, c'est que, le plus souvent, nous ne les percevons qu'à leur surface, dans leurs apparences sensibles.

L'Hermétisme revêt donc à cet égard une valeur nouvelle; et il ne pouvait manquer de tenter le poète qui a le pressentiment du sens profond des choses, et qui, mieux que tout autre, sait combien notre système d'images, d'idées, de représentations individuelles ou collectives, et le langage ne nous livrent du réel qu'« un sens primaire et inférieur ». C'est l'intuition ou la révélation de la distance entre le monde tel qu'il nous apparaît et ce qu'il est essen-

(29) Les Arabes ont eu et conservent encore, à un degré que ne soupçonnent pas toujours les Européens, un respect et un amour religieux pour l'étude et pour le savoir. Le maître chez eux n'est pas seulement celui qui instruit, mais celui qui enseigne, qui révèle, qui ouvre les chemins et les portes de la vie, qui réveille l'esprit endormi. Sans doute, pour eux, toute science est contenue dans le Coran. Mais les chrétiens avertis ne disent-ils pas qu'à celui qui sait lire, l'ÉVANGILE enseigne toutes les vérités, autant celles concernant le monde physique recherchées par les sciences positives que celles poursuivies par les métaphysiques et relatives au monde moral ? Mais citons plutôt quelques versets de *Hadits* :

- « Celui qui cherche le savoir est plus aimé de Dieu que celui qui combat dans une guerre sainte.
- « Celui qui instruit les ignorants est comme un vivant parmi les morts.
- « C'est un sacrilège que de prohiber la science. Demander la science, c'est faire acte d'adoration envers Dieu; l'enseigner, c'est faire acte de charité.
- « Une seule parole de sagesse apprise et communiquée à un frère musulman l'emporte sur les prières de toute une année.
- « Dieu n'a rien créé de mieux que la raison... ».

tiellement, qui donna naissance à deux tendances parallèles : l'une, pour obtenir, par une initiation appropriée, une connaissance qui atteigne la nature véritable des êtres, et les raisons, les finalités véritables de la vie; l'autre, pour forger un langage capable d'exprimer ces objets d'ordre transcendantal, puisqu'il serait modelé sur eux, ou inventé par rapport à eux ³⁰.

Peut-être par là, de ce point de vue, s'expliquerait le mieux le caractère étrange et si captivant de l'entreprise de Mallarmé, et aussi les difficultés qu'on éprouve à la fois pour le comprendre, et pour expliquer son influence si profonde et si étendue, hors de proportion, en tout cas, avec la quantité si réduite de ses réalisations. Il semble bien que Mallarmé soit surtout le poète qui a osé courir ce risque.

Qu'il ait ou non réussi, qu'il soit ou non possible de réussir, de telles tentatives sont et resteront nécessaires. De même qu'il faut dans toute société des hommes de foi, pour que la masse des sceptiques, des pessimistes, des neutres, ne tombent pas dans un excès de doute et de désespérance, surtout pour que leur état d'esprit ne se généralise pas, de même il faut, jusque dans les milieux d'artistes, qu'il y ait des hommes qui essayent de pénétrer à fond les mystères de la nature et de la vie, pour que, le sachant, la foule des autres, qui n'éprouvent nullement d'eux-mêmes le besoin de les approfondir, dépassent le

(30) Il faudrait citer de nombreux extraits de Novalis, et du chapitre d'Emerson sur le *Poète* dans les ouvrages de ces auteurs auxquels nous avons déjà renvoyé le lecteur.

C'est ainsi, nous dit-on, que fut écrite la GENÈSE : « La Genèse dont le sens est mystérieusement enfoui dans le texte hébreu qui plonge par ses racines jusqu'à la langue sacrée des Temples, refondue par Moïse, langue où chaque voyelle, chaque consonne, avait un sens universel en rapport avec la valeur acoustique de la lettre et l'état d'âme de l'homme qui le produit. »

Edouard Schuré. — *Les grands Initiés*, Moïse, p. 181.

Dans une remarquable plaquette, le savant et regretté D^r Marc Haven range ses vingt-quatre poèmes sous les titres suivants qui expriment une progression : « *Sur le seuil* » — « *Les sept degrés* » — « *Les douze paliers* » — « *Les trois terrasses* » — « *Le Trône suprême* ». — Or le dernier est intitulé : « *Le Sphinx* ». Au-dessous, comme une sentence : « *Se taire* ». Puis rien, rien que deux rangées de points sur du blanc qui vainement attend.

V. *Turris Eburnea*, par Marc Haven. Chamuel Editeur, Paris.

plan des données sensibles, de la connaissance empirique. Leurs voix intérieures se répandent en échos voilés qui attirent et tentent la curiosité; leur gravité intimide les manifestations superficielles et tapageuses; leur attention même devient contagieuse.

*
**

DE LA POÉSIE PURE

Poésie hermétique et Poésie pure semblent entre elles dans le même rapport que deux espèces appartenant à un genre commun. L'une et l'autre procèdent d'une même lassitude à l'égard des formes traditionnelles où le génie poétique se serait comme englué d'inertie et de banalité. Dans un même élan pour revivifier son intérêt languissant, pour reconquérir sur l'habitude une indispensable originalité, elles sont conduites, par le genre de logique où se complait l'esprit de contradiction, à inventer, ou à redécouvrir des manières de penser et de chanter diamétralement opposées de celles dont elles se détournent en vertu d'une critique qui se prend pour l'interprète des goûts d'un public plus ou moins passif ou indifférent. C'est ainsi que l'une et l'autre se heurtent aux mêmes difficultés : d'une part, elles doivent s'affranchir du système d'images familières à tous les hommes pourvus du même mécanisme de perception, et cela, sans néanmoins s'égarer dans de vides et inutiles abstractions; d'autre part, ce qu'elles cherchent à exprimer des êtres et des événements, ce ne sont pas leurs manifestations accidentelles, particulières, leurs aspects passagers, des apparences, mais bien leur essence, ce par quoi elles durent et conservent un sens immuable au sein du perpétuel changement.

Or, que l'esprit soit capable de recevoir ou d'enfanter des intuitions révélatrices de ces réalités transsensibles, comment les traduire, les rendre communicables, lorsqu'on dispose d'un langage et d'un système de représentations calquées sur les choses et

dont l'initiale originalité et la concrète exactitude se sont perdues de par les nécessités de la vie collective ? Au contraire des mathématiques, dont on a pu dire qu'elles sont « *une langue bien faite* », mais qui sont abstraites, la poésie a pour objet la qualité, le concret.

Il faudrait donc découvrir ou inventer un système de correspondances à la fois conventionnel et fondé sur la nature, entre d'un côté les idées, les sentiments, les désirs, qui ont leur source dans l'intuition directe des fins essentielles aux choses et à leur devenir, et de l'autre côté les moyens appropriés d'expression. Nous avons déjà suffisamment montré que c'était bien là l'une des difficultés les plus insurmontables auxquelles se sont heurtés et se heurteront toujours les essais de poésie hermétique. Néanmoins, il semble bien qu'on ne puisse pas lui refuser le droit d'exister et de poursuivre ses initiatives dans le sens d'une révélation voilée du mystère insondable qui rend toujours si attrayant le réel même le plus commun, le plus familier ; car elle, du moins, si elle ne réussit guère à se réaliser et à s'imposer, peut, sans trop de peine ni d'artifice, se définir, et surtout s'exprimer d'avance dans une idée d'elle objective, traduisible en termes universels. En est-il ainsi de la *Poésie pure* ?

Cette expression a eu une fortune qui surprit, de son propre aveu, le célèbre écrivain qui l'avait lancée, paraît-il, presque incidemment. Elle est instructive, en tout cas. N'est-il pas évident, en effet, que les discussions qui se sont engagées à son sujet furent de beaucoup plus abondantes, plus substantielles que les chefs-d'œuvre sur lesquels, en droit, elles portaient ? La critique a précédé et probablement remplacé trop avantageusement, sur ce point, l'invention poétique. Et c'est l'une des raisons pourquoi, d'ailleurs, de cette expression en apparence claire et précise, on ne trouve pas une définition nette et sur laquelle l'accord se fût fait parmi ses adversaires comme parmi ses partisans. Il semblerait même que,

dans l'esprit de ceux qui ont diversement pensé ce concept de poésie pure, tous les sens possibles de l'adjectif fussent plus ou moins compris synthétiquement. Ou plutôt ils n'admettent l'un de ces sens d'une manière catégorique que lorsqu'il s'agit de l'opposer à une définition déjà formulée. Ainsi, avant qu'il reçoive un contenu positif, n'en possède-t-il rien de plus que ce qu'y dépose par avance l'acte par lequel on exclut de ses formes à venir ce qu'il paraît encore retenir du passé. Un exemple nous fera mieux comprendre : celui de la facilité³¹, dont nous avons déjà parlé, et le cortège de défauts qui en sont les conséquences inévitables, la négligence, la légèreté, la contradiction ou les dissonances d'un passage à l'autre entre des éléments incompatibles soit entre eux, soit avec le ton, le mouvement général du morceau. Or, de tels défauts ne sont que des défaillances accidentelles; graves, sans doute, ils ne présentent aucun intérêt pour notre sujet, tant il apparaît manifestement qu'avec un surcroît d'attention, de sens critique et d'expérience, il est facile de les éviter. Tout artiste doit viser à la perfection. Et comment épurerait-il ses œuvres des taches qui s'y sont glissées s'il n'avait préalablement acquis une grande habileté technique, et d'autre part s'il n'était doué de délicatesse et de goût ?

Un autre exemple, encore, que nous prenons chez M. Valéry lui-même. La poésie pure serait, nous dit-il, celle qui résulterait « par une sorte d'exhaustion, « de la suppression progressive des éléments pro- « saïques d'un poème. Entendons, par éléments pro- « saïques tout ce qui peut *sans dommage* être dit

(31) Dans le « Monde tel que je l'ai vu », Emile Ludwig, en tête de l'un de ses plus intéressants chapitres intitulé : « *Mon Atelier* », reproduit ce texte qui semblerait, au premier abord, contredire nos réflexions : « Tout art ne plaît que s'il a le caractère de la facilité; il faut qu'il paraisse comme improvisé ». Mais, à lire son développement, (série de confidences fort intéressantes sur sa manière d'écrire, d'inventer), on se rend bien compte que cette facilité dont il parle ne se confond pas avec la négligence, et que la faculté d'improviser exactement est une forme de la spontanéité, une des conditions même de l'intuition.

« *Le monde tel que je l'ai vu* », chap. VIII, p. 392.

« en prose; tout ce qui, histoire, légende³², anecdote, « moralité, voire philosophie, existe par soi-même, « sans le concours nécessaire du chant ». Mais n'est-il pas évident que tous les écrivains de génie ont toujours obéi, d'instinct au moins, à cette règle ? Ils ne l'observent pas toujours (et c'est pour beaucoup une question de tempérament; la même discipline ne peut convenir à un Victor Hugo et à un Mallarmé), mais ils y aspirent. Cependant, si cette définition que nous venons de rapporter de M. Valéry était prise comme une règle, comme un critérium, combien d'auteurs ne faudrait-il pas bannir de la littérature, qui y occupent les meilleures places, et même pour certains d'entre eux, y tiennent le premier rang ? Si on excluait des thèmes poétiques, « l'histoire, la légende, voire la philosophie », n'amputerait-on pas arbitrairement l'œuvre d'André Chénier, de Vigny, de Hugo, de Leconte de Lisle, de José-Maria de Hérédia, de tant d'autres, et de l'auteur même des « Fragments du Narcisse »³³. Nous ne parlons que des Modernes. Que serait-ce si nous y ajoutions les Anciens ?

On comprend, du reste, aisément que M. Valéry veuille réduire le plus possible les éléments prosaïques qui surchargeraient dangereusement les poèmes,

(32) Pour comprendre et la thèse qu'expose ainsi M. Valéry, et notre critique, revoir son fameux poème : *Fragments du Narcisse* ».

(33) « Les Fragments du Narcisse », c'est indiscutablement un chef-d'œuvre. Il emprunte son thème à la légende; il est rempli de philosophie; c'est une matière à des réflexions indéfinies. Pourquoi est-il un poème, bien que son sujet puisse être traité en prose ? Parce que l'auteur, quand il l'a médité et écrit, était un poète, et de la plus rare qualité. Evidemment, nous ne disons là qu'une lapalissade; mais justement elle fait parfaitement comprendre ce que nous voulons signifier, à savoir qu'aucun thème n'est à priori plus qu'un autre poétique. Il le devient par le génie de celui qui l'exploite avec plus ou moins de fortune, et de métier.

Du reste, cette épuration que M. Valéry recommande et même imposerait aux poètes, de tous les éléments d'ordre prosaïque, il nous permet d'en préciser le sens. « *Les pensées, dit-il, les émotions toutes nues sont aussi faibles que les hommes tout nus. Il faut donc les vêtir* ». C'est bien cela; et la qualité de ce vêtement dont l'importance est évidente, n'a pas toute sa valeur en elle-même; elle le tient d'un certain dynamisme qui, dès l'intuition initiale, est essentiel au poème. Valéry. — *Littérature, Commerce*.

d'autant plus que, remarqua M. l'abbé Brémond, dans le vaste domaine des idées, des sentiments, de l'action, tout a été dit, et que les phrases les plus riches de contenu « ne dépassent pas ce qui, dans la « moyenne des mentalités et des progrès, est à la « portée de tout le monde ».

Pourtant, si l'on poussait à ses extrêmes limites cette élimination qu'on réclame justement de ces éléments prosaïques, on obtiendrait peut-être de la poésie pure. Mais, ou elle serait vide de tout contenu, ou bien, au point même où se tairait le langage collectif, commencerait à se faire écouter la *Parole intérieure*. Ainsi s'expliqueraient en partie du moins ces deux phrases d'une si étrange profondeur, de M. Valéry : « *Comment faire pour ne pas crier silence ?* » et « *Rien ne vaut que ce qui n'existe pas* ». Par là, nous voyons qu'il s'agit en réalité d'une toute autre chose. Et en effet, d'une part il semble bien que M. Valéry n'ait pas entendu ajouter une qualité à d'autres qualités, mais affirmer catégoriquement que « la poésie est essentiellement pure ou elle n'est pas » ; d'autre part, ce remarquable écrivain, doublé d'un philosophe capable de penser neuf et profond, n'a pas l'habitude de retarder son attention critique sur des futilités. Insistons donc sur ce point.

Quand nous réagissons à ce mot de pureté spontanément, sans réflexion, sans analyse, qu'évoque-t-il ? N'est-ce pas l'image sans dessin, sans couleur, sans étendue, d'un objet sans matière, qu'on aurait vidé de ses qualités une à une, sans que pourtant il eût cessé d'être réel et de pouvoir nous donner le sentiment de son existence ? — C'est bien cela. Nous retrouvons ici l'antinomie logique et pratique à la fois que, dans tous ses domaines, l'art doit résoudre, solution qui décide de la valeur de ses productions.

Dans l'architecture, dans la sculpture, la matière joue un rôle plus manifeste que l'idée. Un monument, une statue, c'est une masse, c'est de la pesanteur, une combinaison de mouvements, d'élans et d'im-

mobilité. Il est impossible de s'y passer de la pierre, du fer, du marbre de la couleur. Parfois on devine l'intention que l'auteur a de les réduire; et, dans la mesure où il y réussit, il semble qu'il ait ajouté à l'harmonie des lignes une certaine légèreté qui donne une impression d'élégance, de liberté. Même dans ce cas, l'intention d'éliminer la matière de l'œuvre d'art serait absurde et ne vient pas à l'esprit. Cependant, si nécessaire qu'elle soit, même si elle comporte en elle-même une part de possible beauté, il est certain que, loin de se suffire, elle renforce, par sa résistance même, le rôle prépondérant de l'idée ³⁴. Donc, puisque la pureté est la suprême qualité à laquelle doivent aspirer l'architecte et le sculpteur, et qu'elle ne peut consister à éliminer progressivement la matière indispensable, il faut chercher à la réaliser par d'autres voies. Dans la poésie, le facteur matériel, ce sont les mots avec leurs sens définis, déterminés; les phrases, avec leurs règles fixées par la syntaxe; ce sont les images solidaires entre elles et dans l'ordre de la nature; et aussi les idées avec leurs cortèges de symboles, d'analogies, d'interprétations traditionnelles ou originales qui acquièrent dans le milieu social une réalité sensible, pourrait-on dire, car elles font partie des mœurs; elles durent dans et par la mentalité collective. Dès le début, il s'engage

(34) Hegel a écrit, à ce sujet, on le sait, des pages remarquables par leur profondeur et leur puissance de suggestion. Rangeant les arts suivant un ordre hiérarchique fondé sur les conditions et les fins de leurs productions, il fait de la pensée l'essence même de la création artistique. Mais cette pensée doit exprimer « LE PRINCIPE SPIRITUEL » de toute réalité, soit celle qui appartient à la nature, soit celle qui est vécue par une conscience. Or, ce principe spirituel sera atteint et rendu avec plus ou moins de facilité et de pureté, suivant le degré, la masse de matière que l'artiste devra traverser ou utiliser nécessairement. Cette matière lui offre la plus grande résistance dans la sculpture et dans l'architecture. « La sculpture, dit-il (et l'architecture) tant à cause de la matérialité de ses images que du caractère de généralité idéale de ses représentations, ne peut exprimer le principe spirituel à la fois dans sa nature ultime et personnelle, et dans les actes particuliers du drame de la vie religieuse et profane, dont l'art cependant doit nous offrir le tableau »... et plus loin : « La pensée, comme appartenant essentiellement au monde intérieur de la conscience, ne trouve dans ces manifestations sensibles qu'une existence qui lui est étrangère ».

Hegel. — *Esthétique. La poésie*. Traduction Bénard.

et se poursuit continuellement entre cette matière qu'est le langage et le poète une lutte dont il faudrait longuement approfondir le sens, afin de découvrir les moyens de résoudre l'antinomie en question. Bien entendu, nous n'envisageons le problème que relativement aux grands écrivains, ceux qu'admiraient les Boileau, les La Bruyère, non à ceux qu'ils critiqueraient à bon droit. Encore une fois, nous n'avons pas à tenir compte des imperfections accidentelles, dûes aux personnes, et non à l'art lui-même essentiellement.

Les difficultés parfois insurmontables que tout écrivain éprouve à traduire par des mots, des expressions, des images adéquates, les choses du monde extérieur, lui feraient, au premier abord, renoncer à rendre certaines particularités d'un paysage, certains traits d'un visage ou d'un caractère, et c'est probablement ce qui arrive souvent, lorsque la civilisation à laquelle il emprunte son langage incline, jusque dans la description d'objets ou d'états d'âme, plutôt à la logique de la pensée qu'à une exacte représentation. Que si, au contraire, sa langue maternelle appartient à la catégorie de celles dont le vocabulaire surabondant se plaît à donner un nom à chacun des actes perçus distinctement par les sens, à la manière de celles des primitifs, ce sont les nuances subtiles des impressions, des sentiments et des idées qui, seules, permettent à l'artiste de faire plus et mieux que de reproduire exactement et passivement les réalités. Dans les deux cas, est-ce que, à ce genre qui serait surtout descriptif, s'appliquerait la poésie pure ? On n'épure pas plus la copie que le modèle dont il faut donner une représentation intégrale. On peut, on doit faire un choix entre les divers éléments qui le composent, mais seulement afin, par cette élimination de certains d'entre eux, de mettre les autres en évidence, et surtout de les rendre plus expressifs non des formes extérieures qui exigeraient d'être reproduites en totalité, mais de leur valeur, de leur essence, de leur profonde signification.

N'y a-t-il pas une autre façon de résoudre l'antonomie de la matière et de la forme, en sacrifiant complètement l'idée, et en accordant toute l'importance, dans la création poétique, au langage ? La poésie pure ferait abstraction plus ou moins complètement de la pensée, et considérerait le poème uniquement comme un système de mots ³⁵ dont l'unique rôle serait d'évoquer à l'esprit du lecteur des images auditives, visuelles, olfactives..., même kinesthésiques, par leur seul dynamisme interne et leur capacité respective de combinaison. A ce point de vue, il semblerait que la poésie poursuivrait le même but, aurait le même idéal que dans leur propre domaine, les partisans de la *musique pure*. Pour eux, en effet, les sons ne doivent pas être conçus par le compositeur, ni écoutés par l'auditeur, relativement à des systèmes d'images déjà donnés dans la réalité. Le besoin de retrouver, à travers telle phrase ou telle page musicale, le souvenir d'une scène de la nature, d'un des aspects de la vie sociale, tiendrait seulement à ce que l'on n'aurait pas dépassé le stade inférieur de l'éducation musicale. C'est, du reste, pour la même raison que la plupart des visiteurs de musées ne cherchent pas, s'en trouvant incapables,

(35) Nous avons déjà rappelé l'affirmation fameuse de Mallarmé, à savoir qu'« on ne fait pas de la poésie avec des idées, « mais avec des mots ». Le sens, qui en paraît aussi net que le ton en est catégorique, surprend chez un écrivain qui, bien qu'ayant de certaines affinités d'origine avec les symbolistes, dépassa leur école si étrangement et lui survit. Quelle que soit l'importance que Mallarmé accordait aux sons, à leurs combinaisons, à leur puissance interne et toute physique de suggestion, son influence si profonde et si mystérieuse tient évidemment à tout autre chose. Sans doute réagit-il contre ce que nous pourrions appeler la « *pensée verbale* », celle qui se compose d'abstractions vides, courantes, artificielles, et dont l'apparence de réalité est due aux mots denses de leur utilité sociale. Ce qu'il bannit de la poésie, ce sont les idées faciles, banales, toutes faites, sans pouvoir de réalisation. Mais peut-on méconnaître que Mallarmé soit avant tout un penseur ? Ses poèmes ne sont-ils pas de la pensée extraordinairement condensée, plus encore que des recherches de savantes et originales sonorités ? La poésie, au surplus, n'est à ses propres yeux qu'une forme provisoire, une approximation de l'art intégral auquel il aspirait ; et cet art, qu'était-il, sinon une synthèse de tous les moyens d'expression portés chacun à son extrême limite de perfectionnement et grâce à quoi la pensée serait éminemment créatrice dans le règne humain comme l'est la pensée divine dans le règne universel ?

dans un tableau, le dessin, la couleur, la composition pour eux-mêmes, mais avant tout, et le plus souvent exclusivement la reproduction d'un objet qui leur est familier et qu'ils ont plaisir, qu'ils mettent quelque fierté à reconnaître. Dans la conception de la poésie pure, telle que paraît la préconiser l'école de M. Paul Valéry, si école il y a, ne faudrait-il pas voir quelque chose d'analogue ? Inspiration, enthousiasme, émotions, et même idées mis à part, il resterait l'art de combiner les mots entre eux, ainsi peut-être qu'avec les pensées, combinaison qui vaudrait par elle-même indépendamment de leur signification et de leur portée. Disons tout de suite qu'un tel genre de poèmes est plus facile sans doute à définir qu'à exécuter ; et, si M. Valéry, passionné de création originale, a pu être tenté de faire des recherches d'effets inattendus et neufs dans cette voie, il est trop dévoué à l'art vrai pour s'en être contenté. Et en effet, son œuvre dépasserait infiniment les limites d'ailleurs abstraites d'une pareille conception.

Admettons que soit intelligible et réalisable cette sorte de poèmes. N'est-il pas évident qu'ils ne seraient rien de mieux que les fruits artificiels d'une activité systématiquement faussée ? En musique, il est bien vrai que les notes n'ont guère de signification par elles-mêmes ; elles possèdent une valeur naturelle de son : et c'est seulement par un artifice, ou par des conventions, ou encore en vertu d'associations habituelles entre des sortes différentes d'images que chacune d'elles, en définitive, correspondrait à une idée, à une représentation. Elles peuvent devoir à la vie collective une objective signification ; en soi, elles sont neutres, dirions-nous volontiers, indifférentes. Il en est tout autrement des mots. Par quelle violence faite à l'ordre naturel des choses peut-on dissocier le nom et son objet, alors que, par définition même, le nom n'a existé, n'a été créé que pour désigner cet objet ? Le langage est un fait social ; c'est un instrument forgé par la vie dans un organisme qu'elle voulait sociable ; il est l'un des

organes nécessaires à la fonction, nous allions dire plus justement peut-être à l'instinct de sociabilité. Comment dès lors peut-on vouloir faire abstraction du sens des mots pour n'utiliser d'eux que leur valeur de son ?

Au surplus, revenant sur l'opposition que, pour la commodité de notre analyse, nous venons d'établir entre la musique et la poésie, aurait-on absolument raison de prétendre que les notes musicales n'existent, ne valent que par la sonorité ? On oublierait ainsi, arbitrairement, que chaque note n'est ce qu'elle est que par un certain rapport entre le sens de l'ouïe et des vibrations. Dans ce rapport, rien n'est livré au hasard, n'est accidentel, ni même relatif. Sans doute y a-t-il des manières subjectives de s'émouvoir à une même note, et qui introduisent des variantes individuelles dans l'image qui en est perçue par des auditeurs différents. Mais ces variantes sont des accidents; l'essence en reste uniforme, car elle est prédéterminée par la constitution de l'organe et par un nombre fixe de vibrations. Dès lors, est-ce que cette neutralité des notes musicales serait intelligible puisque leur valeur même de *son* dépend de conditions parfaitement et universellement réglées, comme d'un commun accord, par la nature et par la vie ? En outre de ces considérations, les sons ne se définissent pas seulement du point de vue quantitatif, mais aussi par leur intrinsèques qualité. Quand c'est une voix humaine qui les émet, ils en expriment toutes les nuances, et surtout l'intensité où se condensent les aspirations superficielles ou profondes, la force passive ou créatrice de toute la personnalité, et enfin le niveau de vie, de conscience qu'elle a atteint. Indépendamment de leur source d'émission, et pris en soi, écoutés par une oreille attentive, chacun d'eux possède un certain degré d'amplitude, un certain timbre, surtout une certaine tension; les uns sont relâchés, vagues, inconsistants; d'autres sont rythmés aisément par des habitudes; il en est qui sont tellement dilatés et tendus qu'ils produisent

l'impression analogue à celle que nous ressentons, quand nous accomplissons un grand ou grave effort ³⁶.

A plus forte raison, en est-il ainsi des mots étroitement associés à leurs idées. Il semble bien qu'on puisse ramener à deux les diverses façons d'interpréter le langage. En un premier sens, il est un instrument d'échange, d'action, se modelant sur les exigences du réel et répondant à des besoins naturels ou acquis. Dans ce cas, il n'implique pas une connaissance profonde et définitive des choses et des êtres; il lui suffit d'en savoir à peu près ce qu'il faut pour s'en servir ou bien pour s'en défendre, et les progrès de l'expérience et de la technique ne modifient pas sensiblement ce rôle utilitaire.

En un second sens, il fait corps avec l'être. Il est l'expression de l'essence des choses. Allons plus loin : il est engendré par le même élan de la vie, par le même *fiat créateur* que celui qui produit les réalités, quoique, par la suite, évoluant par lui-même, il paraîtra n'avoir d'autre raison d'exister que de leur servir de moyens d'expression. C'est pourquoi une phrase dite par *Socrate* différerait radicalement de la même répétée par ses disciples ou ses contemporains, bien que l'une et l'autre fussent composées des mêmes lettres et des mêmes mots. La première survit aux siècles, dans une conscience collective qui sut du premier coup les entendre, et qui ne pou-

(36) Le monde des sons, comme ceux de la lumière, de la chaleur, de l'électricité, du magnétisme, est très mystérieux, et le fait que la science positive en découvre les lois et permet ainsi d'en exploiter les vertus dans le domaine de notre action utilitaire, n'en réduit pas ce caractère, bien au contraire. Le son n'est qu'un effet, loin d'avoir en lui, ou dans les phénomènes sensibles, sa véritable cause. De lui, et de toutes les formes d'énergie connues ou à découvrir, on a dit très justement qu'ils sont « *les spectres et les ombres de la matière en mouvement*. » Les Indous, les Arabes, en général les Orientaux connaissent parfaitement cette valeur créatrice de la voix, cette portée du son, l'importance de prononcer exactement chacun des mots de tout texte sacré. D'ailleurs, dans l'Evangile de ST JEAN, LE VERBE n'est-il pas à la fois celui qui parle, et celui qui, par sa parole, crée ?

(V. Blawatzki. — *La Doctrine secrète abrégée*. Librairie théosophique. Square Rapp. Paris et la collection d'études si profondes sur la *musique* de Fabre d'Olivet, publiée par Jean Pinasseau, 41, rue d'Ulm, Paris, 1928).

vait pas ne pas l'enregistrer fidèlement; la seconde s'est évanouie dans l'indifférence et dans l'oubli. « *Au commencement était le Verbe — Au commencement était l'Action* ». Ces deux formules, que, souvent, l'on se plaît à opposer, se confondent, au contraire, quand on va au fond des choses. Comment, du reste, n'existerait-il pas une échelle des valeurs, une hiérarchie parmi les *êtres artificiels*, comme il en existe indiscutablement dans les séries des *êtres naturels* ? Et bien que cela soit évident, il n'est pas inutile de redire que deux poèmes auxquels on supposerait un même degré de perfection quant à la forme, celui qui est supérieur à l'autre le doit à la pensée³⁷, aux sentiments, à l'inspiration. Nous constatons qu'il est impossible de parler avec une certaine précision de poésie pure sans implicitement évoquer l'idée concrète d'une poésie qui, d'une façon ou d'une autre, se hausse à des plans d'images, de désirs et d'idées qui dépassent celui de notre commune expérience; ou plutôt d'une création poétique qui, prenant ses motifs, ses personnages, ses décors dans notre réalité quotidienne et dans notre vie intérieure, au lieu de les reproduire, même exactement, dans leurs aspects et leurs caractères naturels, les transfigure, à travers les reflets d'un au delà du réel, imprégnés d'une atmosphère et comme nimbés d'une auréole où, sans cesser d'être reconnaissables, ils apparaissent supérieurs à eux-mêmes. Et nous sommes, par là, ramenés au rôle du *principe, de la fonction de transcendance*.

Mais, auparavant, cette conception déconcertante, de poésie pure, déconcertante, en effet, puisqu'elle est si difficile à préciser, si insaisissable, et néanmoins en accord avec une certaine logique théorique de la production littéraire, ne serait-il pas possible

(37) « Disons-le hardiment : il n'existe pas plus de mélodie « sans pensée qu'il n'existe de tableau ou de poème. Les sons, « les couleurs, et les mots, sont les moyens que la musique, la « peinture, ou la poésie, mettent en œuvre pour en revêtir divers-
« sement la pensée et donner une forme extérieure à ce qui n'exis-
« tait d'abord que dans l'intelligence. »

(Fabre d'Olivet. Op. cit. p., 99).

de la situer dans l'histoire, de la rattacher à un mouvement d'idées qui la rendrait moins étrange, plus intelligible ? Dans son cours : « *La Philosophie de l'Art* », analysant ce qu'il appelle « les conditions secondaires », Taine remarque que l'une des tendances caractéristiques du 19^e siècle, surtout par opposition avec le 16^e, et dans la France d'aujourd'hui relativement à l'Italie de la Renaissance, c'est le penchant devenu naturel vers l'abstraction, vers l'idée substituée à l'image. Or, dans la thèse que nous venons d'examiner, l'idée pure ne se confond-elle pas avec l'idée abstraite, puisqu'elle est ce qu'on obtient d'elle après l'avoir progressivement vidée de son contenu ? A moins toutefois qu'on ne définisse autrement l'idée abstraite elle-même, à la façon dont les sciences positives comprennent les lois et les genres, c'est-à-dire comme des interprétations d'un fait, d'un être particulier à travers l'ordre qui l'engendre nécessairement. Dans ce cas, l'idée générale est plus dense, plus pleine de réalité que ne l'est l'image concrète du phénomène ou de l'individu perçu directement par les sens. Ce n'est pas ainsi que l'entendait Taine, évidemment. Quoi qu'il en soit, si véritablement le 19^e siècle tendait à substituer l'idée à l'image, dans un mouvement général des esprits vers l'abstraction, on pourrait comprendre que le 20^e siècle dût logiquement inventer l'idée, sinon l'art de la poésie pure.

Mais le 19^e siècle fut, bien au contraire, le plus soucieux d'expérience, le plus tendu vers les faits positifs, le plus sceptique à l'égard des idées à priori, des généralisations hâtives ou arbitraires, et le plus épris de réalités tangibles, de certitude autant sensible que rationnelle. De ce point de vue encore, la poésie pure resterait inintelligible, si nous l'interprétions dans le sens que nous venons de critiquer, à savoir d'une poésie qui se viderait jusqu'à l'extrême limite du possible de matière, jusqu'au seuil du silence, qui d'ailleurs n'existe jamais ni en nous ni en dehors de nous.

C'est donc plutôt dans la direction du plein qu'il faut la considérer maintenant. Si elle est vraiment un genre littéraire (et nous avons déjà rappelé que, selon M. Valéry, elle serait le seul genre poétique), elle ne peut se définir et s'accomplir que si elle se gonfle de matière, ou plutôt si elle donne à son objet toute sa signification, toute sa valeur. Dans ce cas, ce n'est pas une affaire de quantité, mais de qualité. Ce qui importe, ce ne sont pas les accidents, mais l'essence. Et qu'est-ce qui pousse l'artiste (ainsi que le savant, du reste), à ne pas se contenter des apparences, même intéressantes, mais à les dépasser pour pénétrer leurs causes profondes, et pour rendre pleinement ce que le réel a d'essentiel en lui ? C'est précisément le *principe de transcendance* : principe qui, dans le domaine de la pensée, joue le même rôle d'animateur des idées que ceux d'identité, de causalité, etc.. dans l'action, et particulièrement, dans la création poétique, à la façon d'une nécessité interne à la vie, nous dirions volontiers à la manière d'un instinct³⁸.

Prenons des exemples, et tout d'abord dans la peinture : « *La Barque de Don Juan*, par Delacroix ; *Les Pèlerins d'Emmaüs*, par Rembrandt ». Du premier, laissons parler Rodin, dans ses *Entretiens avec Gsell*, et, ce qui est significatif, dans le chapitre sur « *la pensée dans l'art* » : « Lorsque, dit-il, ce génie nous montre, sur une mer houleuse, une embarcation où des matelots tirent d'un chapeau des morceaux de papier, il faut savoir, pour comprendre cette scène, que ces malheureux, affamés, sont en train de demander au sort lequel d'entre

(38) Nous disons : instinct, et en effet, le principe de transcendance ne jouerait-il pas, relativement à l'intelligence, un rôle analogue à celui que M. Bergson attribue à la *fabulation créatrice* dont il fait une véritable fonction naturelle, à savoir garantir l'intelligence d'un côté contre le risque de l'empirisme utilitaire, d'un autre côté contre le danger de vérités, de certitudes prématurées, de dépasser les faits immédiats, de les transcender, soit par des hypothèses, soit par des fables. Pour l'étude de cette fonction, V. H. Bergson. — *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*. Ch. II : La Religion statique, p. 105 et s. Alcan, Paris, 1932 et Maurice Duval. — *Religion, Superstition et criminalité. Essai sur la criminalité superstitieuse*. Alcan, Paris, 1935.

« eux va servir de nourriture aux autres... Cette
 « barque tangue réellement sur les flots glauques :
 « la faim et la détresse convulsent tragiquement les
 « masques de ces naufragés, parce que la sombre
 « furie de la coloration annonce quelques crimes
 « horribles, parce qu'enfin... l'âme fiévreuse, fa-
 « rousse, sublime du peintre est là toute entière ». Il y a cela, sans doute, mais autre chose encore. Derrière de tels faits, l'on devine, aux prises avec les forces naturelles régies par la plus implacable et la plus impénétrable de toutes, celle du *Destin*, une conscience où se transpose en sentiments, en douleurs, en efforts impuissants, cette lutte de l'humanité contre le malheur fatal qui l'a choisie comme une proie. Aussi l'émotion dépasse-t-elle les frissons des nerfs secoués par de trop vives sensations; elle atteint jusqu'aux profondeurs de l'être, parce qu'elle émane des profondeurs mêmes et des élans essentiels de la vie. Si le tableau est tellement émouvant, ce n'est pas parce que l'artiste reproduit fidèlement un évènement choisi parmi les plus violents et les plus tragiques, mais parce qu'il *transcende* les apparences pour en dévoiler les sources et en dégager la signification. Il est évident que le terme de pureté ne s'y applique pas.

Au contraire, en ce qui concerne le chef-d'œuvre de Rembrandt. Ici, le réalisme est moins chargé de matière que riche d'esprit. La vérité se dégage des personnages comme malgré leurs attitudes, malgré leurs expressions de physionomie que le pinceau dépasse, contre lesquelles il réagit pour rendre, au delà d'elles, des états d'âme imperceptibles et peut-être même matériellement intraduisibles. Les corps gênent l'artiste plus qu'ils ne le servent. S'il le pouvait, il irait à la limite extrême de la réduction des formes matérielles pour n'exprimer que ces vies intérieures intimement unies dans une multiplicité de parfaite communion. Mais qu'est-ce qui compose cette complexe unité ? Elle semble un instantané pris sur un état réalisé, et, s'il s'est produit sur un sommet, d'une ascension achevée, accomplie. A mieux le regarder

pourtant, cette immobilité est le contraire du repos; elle est toute pénétrée d'un dynamisme qui s'épanouit dans l'illumination de consciences éblouies par une révélation inattendue. Depuis la disparition de leur *Maître*, les *Apôtres* ont vécu de sa pensée, de sa parole, de son souvenir, et surtout de sa promesse qu'il se manifesterait à eux avant de les quitter définitivement. Ils l'ont attendu continuellement, dans une confiance où s'insinuait le doute. Et soudain il est là, devant eux : l'impossible est devenu le réel immédiat; les choses se sont transfigurées. La reconnaissance s'effectue comme au delà du monde sensible, dans un espace irréel, où les objets, subsistant comme un décor indispensable à la scène, sont métamorphosés par le seul rayonnement de l'humaine divinité du *Christ*, à la fois Dieu et présent parmi les hommes. D'un côté, la perfection, la toute puissance, l'insondable charité d'un amour qui a été plus fort que la mort; de l'autre, une aspiration d'êtres qui se sentent transportés au delà d'eux-mêmes, qui se surmontent, se dépassent, qui se délivrent des limites de leur nature dans l'active contemplation de *Celui* vers lequel ils montaient depuis qu'ils l'avaient rencontré pour la première fois. Dans ce tableau, ainsi que dans le précédent, la transcendance domine le génie créateur de l'artiste. Mais il est vrai qu'ici, l'on peut, l'on doit appliquer le terme de pureté. Seulement, c'est dans le sens de spiritualité.

Nous pourrions analyser du même point de vue des poèmes tels que certains des « *Villes tentaculaires* » de Verhaeren, que nous rapprocherions du tableau de Delacroix; et d'autres comme « *Mon rêve familier* » de Verlaine qui s'accorderait plutôt avec celui de Rembrandt. Il suffira qu'à la clarté de ces rapprochements, nous ayons obtenu de la poésie pure une idée moins fuyante, moins imprécise. On connaît l'anecdote de Zola à qui une jeune fille dit un jour : « Maître, écrivez donc une fois un livre qu'on me permette de lire », et ce fut le *Rêve*. Parmi des productions dominées par un parti pris de réalisme qui n'était du reste pas sans grandeur, sans

mérite, ni même sans idéal, le *Rêve* était une œuvre pure. Pure, parce que l'auteur en avait éliminé toutes les laideurs et les vulgarités de la réalité quotidienne dont souvent il traçait d'incomparables tableaux, et aussi parce que tout se passait dans une atmosphère où la pensée, l'imagination d'une enfant pouvaient, sans risquer de se flétrir, s'abandonner aux joies de ses innocentes rêveries. La poésie pure impliquerait déjà ce caractère de spiritualité. Mais si elle s'y bornait, elle perdrait de son caractère essentiellement poétique, car, sur le même plan, dans des formes statiques, la pureté, que ce soit du corps ou de l'âme, n'est qu'un état. Toute création est du mouvement; elle succède à un élan; elle est l'élan qui réussit, et dont l'énergie ascensionnelle se repose dans un arrêt tout frémissant des virtualités accomplies et de celles qui voudraient s'accomplir à leur tour. En outre de la pureté, la poésie que nous considérons contient un effort constant et insatisfait de l'âme, de tout l'être pour s'élever, pour se dépasser.

Nous sommes ainsi ramenés à notre *Principe de transcendance*. La pensée, imitant, ou plutôt accompagnant, la vie, tend à s'élever de niveau en niveau jusqu'à des sommets où elle perçoit des objets — limites, dans un état de connaissance — possession, où elle se sente tangente perpétuellement à la suprême obscurité et à la suprême lumière, au non-être et à l'être. Elle ne peut d'ailleurs que pressentir, qu'approcher ces états; il lui est impossible de définir ces objets d'avance, précisément parce qu'ils sont des limites. Ils n'apparaissent qu'au terme d'un mouvement, dans l'arrêt provisoire d'un élan. D'ailleurs, un progrès qui s'accomplirait sur un même plan ne serait qu'une imitation du progrès véritable. Si la vie s'en était contenté quand elle eut réussi à fabriquer l'organisme le plus simple, celui de l'amibe par exemple, elle s'y serait fixée, et l'évolution fût par là devenue impossible. Elle s'est réalisée pourtant, et n'est-ce pas la preuve qu'à peine un résultat est-il obtenu, la force même qui en a été capable doit le

dépasser. Mais le dépasser, c'est changer de niveau; c'est, pour l'élan vital, transcender l'espèce la plus haute par la nécessité d'en créer une nouvelle douée d'un corps nouveau, et dont les facultés contiendront des possibilités de développement qui, pour les précédentes, eussent été non seulement irréalisables, mais inconcevables, imprévisibles.

Une pensée, qui s'élève ainsi vers les limites de l'univers concevable et qui tend nécessairement à les franchir, voit ses moyens d'expression devenir de plus en plus gênants et insuffisants. Qu'est-ce qui borne l'ascension des espaces inter-planétaires et qu'est-ce qui la rend si dangereuse même dans les distances réduites où elles réussit à dominer le vide et la pesanteur, sinon les moyens qui lui permettent de s'accomplir ? La même matière, dont est fait l'instrument inventé pour qu'elle se réalise, fixe un terme à cette possibilité. La virtualité, qui sort de la sphère des possibles et passe dans celle du réel, contient en elle l'impossible qu'elle ne peut transcender. Il en est ainsi pour l'évolution de l'espèce humaine; ainsi pour celle de l'art, et pour celle de la pensée elle-même; en particulier, puisque c'est notre objet, pour la poésie, et c'est maintenant que nous abordons véritablement le seuil de la poésie pure.

Nous avons déjà rappelé qu'avant M. Valéry, M. Bergson avait attiré l'attention des psychologues sur les imperfections du langage et sur les altérations qu'elles font subir aux données de la conscience. Ces inconvénients sont relatifs, car ce genre d'erreurs se généralisent par la vie collective, il se trouve en définitive qu'elles se neutralisent. C'est pourquoi nous nous reconnaissons dans les analyses de la nature humaine que nous donnent d'elle des *Marc-Aurèle*, des *Montaigne*, des *La Bruyère*, des *Pascal*, des *Spinoza*. Au contraire, s'il s'agit des états d'âme qui, poursuivant les lents progrès vers des formes supérieures à celles du présent et à des niveaux plus hauts que ceux atteints déjà, tendent essentiellement à se dépasser. Alors le langage, calqué sur le réel dont la

représentation est déjà modelée par l'action utilitaire, quoique nécessaire et le seul convenable, devient un obstacle; il s'alourdit comme s'il se chargeait de matière; il s'interpose comme un écran non passif, mais actif, entre le sujet et l'objet de la connaissance, au point que l'esprit lui-même, dans l'image que lui présentent les phrases et les mots, ne se reconnaît pas. Il est facile de comprendre pourquoi la poésie descriptive recherche la richesse, et pourquoi la poésie transcendante va vers la pauvreté; mais pauvreté dans le sens de dépouillement, non de dénûment, car elle ne laisserait tomber la plus grande partie de ses parures que parce qu'elle les sait inutiles et pour se revêtir d'une simplicité plus proche de la vérité³⁹.

Imaginons une conscience, (de celles perpétuellement dans l'attitude d'une attention profonde), qui, à mesure qu'elle apprend à lire et qu'elle sait de mieux en mieux comprendre « *le Livre du Monde* », se consacre de plus en plus à ses dialogues avec sa voix intérieure, dialogues au cours desquels des vérités se révèlent à elle par une initiation directe, suggestive, et affranchie de toute règle, hors de tout enseignement. Elle vivrait ainsi dans un état par quelques côtés semblable à celui du somnambule, mais sain et non morbide, où le rêve se mêlerait étroite-

(39) A combien de lecteurs une telle conception ne reste-t-elle pas inintelligible, ou tout au moins, peu familière, étrangère? Cependant, on peut faire une expérience, très simple, et singulièrement convaincante. Nous aimons Victor Hugo pour beaucoup de raisons; nous l'aimons surtout, parce qu'il fut, il le semble bien, une grande conscience, une conscience où la vie universelle, et où toute la vie humaine se reflétaient comme dans un miroir qui, quoique grossissant, ne la déformait pas. Mais, nous ne pouvons le lire d'une manière continue sans que, peu de temps après avoir commencé dans l'éblouissement, nous ne sombrions dans l'ennui, dans la lassitude. C'est un débordement perpétuel; c'est une inondation de mots, d'images, d'idées, et nous disons bien inondation, c'est-à-dire, l'exubérance d'un verbe que ne dirigent plus, que ne contrôlent plus les naturels mécanismes de frein, d'inhibition. C'est le même cas pour Proust, par exemple. On voudrait leur dire de se limiter, de savoir se borner. « *Comment faire pour ne pas crier SILENCE* » dit Valéry. Au sortir d'une telle épreuve, (essayez de lire pendant une ou deux heures la légende des Siècles, mais non distraitemment, en participant de tout votre être à la pensée et à l'âme de l'auteur), combien l'on goûte, combien l'on comprend un poème de Mallarmé ou de Baudelaire !

ment à l'action, où l'imagination, construisant des ir-réalités, collaborerait avec une perception concrète des choses, de la nature et des phénomènes internes, ceux-là comme ceux-ci constituant sa durée. Si, dans cette hypothèse nullement invraisemblable, elle se mettait à écrire pour exprimer ce qu'elle éprouve, ce qu'elle pense et veut, n'est-il pas vrai qu'elle produirait des œuvres étranges, non pour elle, mais pour ceux du dehors qui seraient sensibles à cette dualité de sources d'inspirations se confondant et se distinguant à la fois. Tantôt le lecteur reconnaîtrait des aspects plus ou moins familiers de son univers, tantôt il serait plongé dans un monde inconnu; dans les deux cas, il ne comprendrait pas leurs relations; et d'autant moins les comprendrait-il que, pour l'auteur, elles paraîtraient tout naturelles.

La simplification du style ne se justifie pas en dehors des cas où la pensée pénétrant, au delà des phénomènes, la raison profonde et le sens des choses, saisissant ou pressentant, au delà des sentiments relatifs au monde sensible, les manifestations d'une *conscience transcendantale* ⁴⁰, ne trouvent plus dans le langage commun l'instrument adéquat à ses nouveaux objets. Alors, en effet, on comprend comment le poète, capable d'une telle attitude, à la fois logiquement et dans la spontanéité d'une mentalité rompue à ce multiple jeu des perceptions sensibles, des connaissances rationnelles, et des intuitions dépassant l'expérience, nous achemine, sur les voies normales de nos sensations, de nos idées, et de nos désirs, vers ces limites où l'esprit déjà les franchissant paraît flotter entre le néant et l'infini, entre le rêve et l'action, entre la raison et la folie. Ainsi la parole deviendrait-elle, de moments en moments, plus lourde à la pensée qui voudrait s'en affranchir jusqu'au point de tangence où le concret spatial s'évanouit dans le réel

(40) Cette expression de « *conscience transcendantale* » nous paraît des plus commodes, des plus claires pour exprimer notre pensée. Nous l'avons rencontrée d'ailleurs chez d'éminents auteurs, comme Maeterlinck, par ex. V. Novalis, op. cit. Introduction, p. VIII.

imaginaire, rêvé et déjà vécu, où les mots s'éteindraient d'eux-mêmes, désormais inutiles et inapplicables. Au delà enfin, le poème s'achèverait dans le silence.

Mais cette limite — silence ne peut jamais être atteinte, puisqu'il ne saurait y avoir d'arrêt total dans l'âme non plus que dans la nature, et que les lèvres, se taisant, continuent de se mouvoir imperceptiblement au service d'une inaudible parole intérieure. Néanmoins la poésie ne cesse d'y tendre dans un mouvement de dilatation qui se refoule lui-même par un besoin simultané de concentration. Chez certains auteurs dont le génie ne s'atrophie pas dans l'amour de la Gloire, cette tendance se manifeste sous la forme inattendue de la lassitude, d'un désir de ne plus créer, de ne plus vivre au fond d'eux-mêmes que le poème inventé par l'élan de la vie :

« Certains étés, il y a tant de fruits
 « Que les paysans ne daignent plus les prendre.
 « Ai-je, moi, ô vous, mes jours, mes nuits,
 « Sans récolter, laissé passer aux cendres
 « Les lentes flammes de vos beaux produits ? » ⁴¹.

Sursaut de la volonté créatrice, et peut-être tragique lueur d'une conscience qui pénétrerait, autrement que l'intelligence, le sens de cette nécessaire création; sursaut au seuil de l'arrêt, dont l'artiste ne sait s'il est un bienfaisant repos, ou une chute sur les mortelles pentes de l'inertie. Mais aussitôt :

« Ah ! plus de fruits ! Mais une fois dernière
 « S'épanouir en vaine floraison,
 « Sans réfléchir, sans compter, comme font
 « Inutilement les forces millénaires. » ³⁹

Cette lassitude, (on se souvient du Moïse de Vigny :
 « Seigneur, vous m'avez fait puissant et solitaire,
 « Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre »),

(41) Rainer Maria Rilke. — Cité par Maurice Betz dans sa « *Petite Stèle* », p. 38. Collection de la Nuée-Bleue, chez Heissler, Strasbourg).

qui serait, chez d'autres écrivains, l'effet normal d'une banale fatigue ou d'une crise d'épuisement, chez Rilke et les penseurs de génie, révèle l'amplitude et la profondeur de leur attention qui est tellement au delà du *réalisé* et au delà surtout de leurs moyens d'expression qu'il leur semble parfois, au sommet même de leur effort, devoir créer moins par la parole que dans le silence. Le non-être les tente en raison de son infinie richesse de virtualités illimitées.

C'est pourquoi le poème, capable de s'achever dans le silence, y renaîtrait ⁴² dans un rythme perpétuel, déterminé chez l'artiste, comme dans la vie, par la double attraction que son âme subirait, la recherchant, de la part du monde réel auquel le ramènent inévitablement ses sens d'autant plus réveillés qu'ils furent un instant endormis, et de la part aussi de ce monde transcendantal où il aspire d'autant plus fortement qu'après y avoir rêvé dans des intuitions exceptionnelles et fugitives, il dut le quitter pour obéir aux conditions de sa nature, le corps reprenant ses droits sur les empiètements de l'esprit.:

Si cette expression de *poésie pure* a un sens et correspond à de possibles réalisations, il nous semble que c'est de ce point de vue qu'on peut essayer de la définir et de la comprendre. Où nous en frôlerions la présence prochaine, où nous la sentirions nous pénétrer de son influence et de son attraction subtile, c'est dans des ouvrages tels que ceux de Maurice Maeterlinck, par exemple. Peu d'écrivains

(42) Suivant une intéressante définition de la liberté elle ne serait « *autre chose que la destinée centrale du moi prisonnier de ses propres richesses* ». Les poèmes les plus vivants, qui seraient l'expression des personnalités les plus accomplies, manifesteraient ainsi leur liberté reconquise sur leur part de nécessité. La poésie pure émanerait de consciences, de vies libérées. Mais elle ne serait pure que durant un *instant-limite* entre deux moments d'une évolution, l'un passé, tendant à l'épuration, *forme et matière*, de la pensée poétique, se dépouillant de tous les éléments non essentiellement indispensables au poème; l'autre à venir, recommençant le cycle d'un nouveau déterminisme recréé par des richesses nouvelles dans cette forme réengendrée dont la poésie est revêtue et qui la feront viser encore et indéfiniment à d'autres épurations.

(V. Jankelevitch. — *Revue de métaphysique et de morale*, novembre 1928).

ont, en effet, au même degré que le célèbre auteur du « Trésor des Humbles » pratiqué cet art d'exprimer l'inexprimable, de nous situer à la fois dans un lieu, dans un cadre, parmi des choses et des êtres appartenant à notre monde habituel, — et, au delà, dans d'autres espaces, d'autres sphères de consciences où nous ne pourrions accéder par les voies ordinaires, et où cependant, guidés par lui, qui paraît en être l'hôte familier, nous éprouvons le sentiment étrange et captivant de nous mouvoir librement et de nous reconnaître comme par le retour d'un passé vaguement présent. Dans ses drames, particulièrement dans « *Pelléas et Mélisande* », surtout quand, après l'avoir souvent relu, on le revit en écoutant l'admirable composition de Debussy, dans ses essais, dans ses préfaces aux traductions de Mystiques tels que *Novalis* et *Ruysbroeck-l'Admirable*, il excelle, par un tour de phrase bien spécial et grâce à une longue expérience des profondeurs les plus insondables de la pensée, à évoquer des idées intraduisibles, invérifiables, tellement elles dépassent les faits, et qui néanmoins ne gênent pas la continuité logique d'un discours par quoi votre âme baigne dans une atmosphère spéciale, et y pressent des au delà dont les perceptions vraies, loin de s'en troubler, s'éclairent et deviennent plus attachantes. Dans sa façon de comprendre et d'expliquer à travers une mentalité d'occidental du nord en qui brûlerait une flamme orientale, il vous parle pour vous amener au seuil du recueillement et pour que vous l'y écoutiez encore quoiqu'il se taise. Et ces instants de silence réveillent la parole pour une nouvelle exploration du réel inconnu, pour une nouvelle ascension vers des cimes suspendues entre les abîmes de la matière et les sphères inaccessibles de l'Esprit. Ses « *Douze Chansons* » semblent relever de la poésie hermétique et de la poésie pure.

Elles en montrent, il est vrai, les inconvénients et même les limites; car, dans aucun autre de ses ouvrages, la pensée de l'auteur n'est aussi difficile à

saisir, quoique sans doute elle n'y soit pas plus profonde, et qu'elle n'y soit pas plus qu'ailleurs voilée. En les lisant, les uns comparativement aux autres, nous sommes convaincu, comme nous le disions dans notre chapitre précédent, que d'une part, le véritable hermétisme, et d'autre part cette spiritualité qui serait le caractère et la fin essentiels de la poésie pure, peuvent être obtenus dans les formes habituelles du discours. M. Maeterlinck n'a pas fabriqué un langage spécial; il aurait plutôt inventé une manière nouvelle de sentir et de penser : il avait sa personnalité. Or, il est bien certain qu'avant lui, avant que son génie original se fût manifesté dans ses œuvres dont après coup il semble que nous ferions aisément la théorie, nul n'eût été capable de définir cet art si personnel, si irréductible à tout autre, où il s'est montré un penseur-artiste incomparable. Peut-être même, si l'idée-schéma en fût venue à l'esprit d'un logicien, l'eût-il repoussée comme irréalisable ! Et c'est bien en cela d'ailleurs que réside l'extrême difficulté de la question que nous traitons. Ce qui n'existe pas encore ne peut être nié catégoriquement; car, ainsi que nous le répéterons plus loin avec plus d'insistance, l'élan créateur, dans ce domaine de la production littéraire, a la même capacité que celui de la vie en général, à savoir de s'ouvrir de nouvelles voies; il peut accomplir l'imprévisible; il peut faire que le logiquement impossible, par une soudaine victoire de l'esprit sur l'une des résistances de la matière, devienne réel.

Nous nous trouvons en présence d'une contradiction entre des données du problème à résoudre, dont l'une nous serait imposée par l'idée même de poésie pure, et dont l'autre est essentielle à la poésie elle-même, comme à toutes sortes d'art. Ces données s'opposent entre elles de la même manière que le vide et le plein, que le néant et l'être, que zéro et l'infini. D'une part il s'agit d'obtenir un genre de poème où la matière serait réduite progressivement jusqu'à l'extrême limite du possible. Mais est-ce que

la forme peut exister sans une matière qui la fixe ⁴³, la soutienne et la manifeste parmi les réalités comme douée d'une existence objective, concrète, individuelle. D'autre part, il faut, par cette pureté, porter à son plus haut degré de tension l'émotion artistique, et que, le lecteur s'accordant avec l'auteur, leur être et par eux l'âme humaine s'élèvent vers les sommets dont elle pressent, dont elle écoute au fond d'elle-même les sublimes appels et les irrésistibles attractions. Mais, de même qu'on ne saurait franchir des espaces sans un corps et sans du mouvement, peut-on faire passer la conscience d'un plan de réalités et d'un niveau de vie à d'autres plus élevés sans un corps de sentiments, de désirs, d'images et d'idées animés d'un dynamisme au sein duquel jaillit ou sur lequel se greffe un élan qui les rend continuellement capables de dépasser leurs objets ?

C'est en raison précisément de cette antinomie que nous sommes portés à déclarer irréalisable la *poésie pure*. Mais encore une fois on n'a pas le droit de nier comme impossible ce qui n'existe pas encore. Au fond, ce qui fait hésiter devant ce genre littéraire à créer, c'est qu'il implique l'abstraction, et que l'abstraction paraît une faculté négative, par quoi l'art s'éloignerait de la vie, alors qu'il doit au contraire la manifester dans toutes ses richesses actuelles et dans ses puissantes virtualités. Quand on parle d'idée abstraite, on semble dire une idée qui ne contient plus en elle rien de réel, rien d'utile. Mais ce n'est là qu'une conception vague et arbitraire, de l'abstraction dont ni la pensée utilitaire ni la pensée scientifique ne sauraient se passer, et sans laquelle d'ailleurs la généralisation ne pouvant s'exercer, nous n'aurions pas l'idée ni le moyen de découvrir les genres et les lois ⁴⁴.

(43) « Il n'y a pas de musique verbale pure », a écrit M. Delacroix (op. cit., p. 102). L'auteur, après cette affirmation, ne pouvait pas ne pas se demander à quoi serait dûe notre illusion, lorsque « nous trouvons à certains vers très peu significatifs un « plaisir musical très vif ». Cela tiendrait, répond-il, à ce que « le sens y soutient les sonorités » (Idem).

(44) Rappelons encore une fois que cette question des idées

Au surplus, cette sorte de difficultés que nous essayons d'éclaircir, est-ce que l'histoire des Mathématiques ne nous en offre pas un exemple particulièrement instructif ? Nous savons aujourd'hui qu'elles n'ont pas toujours été les sciences abstraites qu'elles sont actuellement. Elles tendent, et depuis longtemps, vers la logique pure; la démonstration tâche partout de s'y réduire au raisonnement. Mais à leurs origines elles furent naturellement inductives; elles prirent leur essor dans le réel; elles jaillirent de préoccupations utilitaires, et, pendant les siècles qu'exigea leur évolution, leur comportement s'en ressentit. Il est presque impossible, maintenant, de se représenter l'état d'esprit des mathématiciens pendant cette phase, d'une durée difficile à déterminer exactement, où ils saisissaient leurs objets d'une manière concrète, dans une attitude analogue à celle de notre attention aux réalités sensibles. Mais il est vraisemblable qu'au moins certains d'entre eux se sentaient surchargés inutilement de représentations matérielles et devaient souvent rêver d'en affranchir la logique de leurs raisonnements. Il est même certain que ce rêve était alors considéré comme absurde par toutes les intelligences trop fidèlement attachées à leur façon habituelle de fabriquer leurs chaînes de déductions à l'aide de notions pensées dans le monde physique autant sinon plus que dans celui des idées et des nombres. Il est remarquable que pourtant il se soit réalisé. La transcendence s'est effectuée par l'intermédiaire d'une abstraction. En négligeant le réel, l'esprit a remporté cette victoire sur le réel lui-même que, n'étant plus limité par lui, il a libéré sa faculté de le comprendre dans un développement et un perfectionnement indéfinis de sa dialectique. Si paradoxal qu'il fût, pour s'être séparée du monde, la logique de la pensée est devenue, dans ces sciences abstraites, de plus en

générales et de la fonction de généralisation est complètement à reprendre, et qu'à cet égard, le récent ouvrage de M. Bergson : « *la Pensée et le Mouvant* » est d'une importance capitale.

plus capable de coïncider avec la logique des choses. Est-ce que les partisans de la poésie pure ne seraient pas un peu comme furent dans ce passé lointain ces rêveurs mathématiciens ? La distance paraît grande, au premier abord, de l'un à l'autre de ces cas bien différents. Peut-être ne l'est-elle pas autant qu'on le croirait. En effet, le mathématicien, jusque dans sa logique la plus abstraite et impersonnelle ne perd jamais le sentiment concret de la puissance que ses déductions possèdent d'interpréter la nature et de la plier dans une certaine mesure aux volontés humaines. Mais il est non moins vrai que sa pensée, dans ses profondeurs où elle participerait en quelque manière d'une raison transcendantale, se tourne vers d'autres sphères de réalités dont celles qui composent notre monde extérieur ne seraient que des sortes de projections sur le plan de notre espace à trois dimensions⁴⁵. Ainsi son esprit se meut normalement, presque facilement, entre le visible et l'invisible ; de telle sorte que, en se dégageant du premier, il tend, même s'il l'ignore, vers une perception organiquement impossible du second. C'est indiscutable en ce qui concerne les métagéométries : autrement, elles ne seraient que des jeux du raisonnement, alors qu'il est déjà prouvé physiquement qu'elles correspondent à des réalités. Pourquoi cette faculté de percevoir des plans de réalités distinctes quoique se correspondant l'un à l'autre, et de créer dans un état d'âme partiellement inconscient, dans un comportement où la pensée conditionnée par le cerveau, refléterait en elle des franges de phénomènes, des radiations psychiques, des images qui, dépassant les limites où sont enfermées nos connaissances des objets de notre monde extérieur, témoigneraient de leur origine dans un au delà inac-

(45) Il nous suffira d'invoquer les confidences d'une portée considérable qu'ont livrées sur leur attitude mentale, sur leur comportement de découverte, des mathématiciens tels que Lhermite et Pierre Boutroux, pour ne citer que ces deux savants qui, loin d'être exceptionnels, à cet égard, seraient bien plutôt représentatifs d'une catégorie normale, « naturelle » d'esprits.

cessible à nos sens, mais familier à certaines fonctions mal explorées ou inconnaissables de notre esprit, pourquoi, puisque certains mathématiciens la possèdent, n'appartiendrait-elle pas à certains poètes ? Et les théories sur la poésie pure ne seraient-elles pas chez eux l'expression prématurée et encore imprécise d'une forme d'art qu'appellerait une sorte de réveil (individuel et collectif) de telles facultés ?

Seulement, de même que le mathématicien, pour élargir le champ de sa dialectique et ouvrir de nouveaux horizons à ses intuitions, ne songe nullement à réduire son langage (la matière de ses démonstrations), mais bien plutôt à inventer des modes d'expression qui deviennent pour lui comme des clefs sans lesquelles resteraient fermées ces voies inconnues vers des sphères inexplorées, de même une poésie pure n'aurait nullement besoin de s'abîmer en définitive dans le silence. Il s'agirait plutôt pour elle d'inventer une autre façon de parler, de chanter : celle par quoi l'on suggère la présence d'objets et d'êtres qu'on est dans l'impossibilité de faire voir, par quoi l'on plonge les sens et surtout l'esprit dans un genre spécial de distraction à l'égard de ce monde ; à la faveur de cet état, il pourrait se transporter à son insu dans d'autres sphères de réalités où il lui eût été impossible d'accéder par ses mécanismes naturels d'action et de pensée.

La poésie pure, il nous semble bien encore une fois que, parmi les auteurs et parmi les logiciens de l'art, elle ait tenté principalement ceux d'entre eux qui se trouvaient las d'une certaine uniformité dont, malgré le talent personnel des écrivains, paraissaient revêtus d'avance même les chefs-d'œuvre les plus distingués. Cette uniformité qu'on ne peut discerner dans les poèmes eux-mêmes directement, on la devine à travers les recherches d'originalité qui ont pu, sans déchaîner des réactions décisives du bon sens et du bon goût, aller jusqu'aux limites extrêmes du bizarre, de l'absurde, de l'impossible. La cause n'en était ni chez les poètes, ni dans le génie poétique

qui, non plus qu'aucun autre, ne saurait s'épuiser. Outre que l'habitude, qui crée ou entretient le besoin, émousse la sensibilité et ternit d'avance les satisfactions, elle provenait bien plutôt d'un état social et d'une mentalité collective d'ailleurs passagers, qui, obsédés par des problèmes si inquiétants, et travaillés par de puissantes et irrésistibles forces de renouvellement, obligent l'art lui-même à se montrer capable d'inventer, d'ouvrir des voies, d'élargir les horizons non seulement aux désirs, mais aux aspirations les plus profondes de l'âme. Comme nous l'avons dit, l'art n'est pas une activité de jeu, et notre époque, tellement avide et grisée de plaisirs, a bien autre chose à faire que de jouer.

En réalité, la pensée, dans ses recherches de formes d'organisations sociales nouvelles, dans ses explorations de mondes inconnus, tend vers des niveaux de vie dont la conscience humaine a le pressentiment, et nourrit au fond d'elle-même le désir. Si elle a un sens, la poésie pure serait l'expression anticipée d'une sorte de création artistique qui réaliserait d'une certaine manière, avec une certaine matière, et sous un certain aspect, ce sursaut de l'humanité pour se dégager du risque d'inertie dont elle est menacée, pour dominer sa frénésie de mouvement qui dissimule ce danger d'inertie en se faisant passer, grâce à une étourdissante agitation, pour de l'activité en progrès. La poésie pure naîtrait d'une renaissance de l'élan vital qui, au sein même des réalités accomplies, des espèces et des genres achevés, forcerait l'énergie créatrice partout à se transcender.

Nous en avons esquissé les possibilités, circonscrit le domaine et les conditions, précisé les difficultés. S'agit-il de parvenir à ces étranges états où, la conscience étant sur le point de s'évanouir, le moi empirique consentant à s'effacer, ses relations naturelles avec le monde extérieur étant relâchées ou même coupées, l'âme s'abîmerait soudain dans la contemplation de ces réalités transcendantes dont elle aurait eu, préalablement, de fugitives révélations ou

d'obsédantes intuitions ? Dans cette hypothèse, il ne faudra pas oublier que, ce genre d'extase, suprême degré de la connaissance dans la dialectique platonicienne, les philosophies, les religions y aspirent elles aussi, et y conduisent, même les sciences positives, en particulier les mathématiques. — D'autre part, comme l'objet de la poésie pure est au delà des apparences sensibles, qu'il appartient à l'inexprimable, l'artiste croira s'en approcher dans la mesure où sa parole tendra vers le silence. Il devra, dans ce cas, se rappeler que son but, sa raison d'être est d'exprimer la vie dans toute sa plénitude. Le zéro n'existe nulle part, ni dans la nature ni dans la pensée. Aucune idée n'est pensable, n'est possible véritablement que par un esprit intimement lié à un cerveau, et par lui avec tout l'univers, dans une conscience qui est inséparable d'un milieu social, et, par lui, de tout le monde des consciences. Qu'on le veuille ou non, l'effort de l'âme pour s'affranchir de la matière en est alourdi; il en est pétri, car, même s'il allait le plus loin dans le sens de l'abstraction, il n'en comporterait pas moins la collaboration de l'organisme tendu dans toutes ses parties, dans toutes ses fonctions, et faisant le plein de son énergie. Veut-on transcender le réel, on ne le peut qu'en partant du réel, et, dans une certaine mesure en l'emportant bon gré mal gré avec soi. Quand M. Bergson parle de « *souvenir pur* », il ne veut pas dire, il n'a jamais voulu dire, qu'il soit un fragment du passé vidé de son contenu, car ainsi conçu, il serait inintelligible, impossible, puisque c'est un moment d'une indestructible durée. Mais, dégagé des exigences propres à une mémoire utilitaire, et aux mécanismes de conservation et de rappel qui, pratiquement, par rapport à la conscience actuelle, le modifient, l'altèrent ou même paraissent l'effacer, surtout de l'habitude qui le rend toujours plus ou moins impersonnel, il survit, au contraire, intégralement, et peut même, dans certaines conditions, dans de certains états, se manifester dans sa pleine individua-

lité. En admettant qu'il soit possible à la personnalité de se transcender, est-ce que ce besoin de se dépasser exigerait qu'elle quittât le monde de ses perceptions et de son action pour s'élancer vers une inconcevable région d'idées pures ? Prenons un exemple déjà cité pour mieux nous faire comprendre. Est-ce que réduite à elle seule, la logique mathématique de la métagéométrie, essentiellement abstraite, plus encore que celle portant sur notre espace à trois dimensions, serait supérieure à cette même logique, mais concrète, qui, unissant continuellement représentation, conception, et acte, non seulement nous ferait supposer et construire rationnellement les réalités possibles dans un espace à quatre ou X dimensions, mais en outre nous y transporterait, nous y installerait, nous permettrait d'y vivre, sans nous couper radicalement de notre univers ?

Et maintenant, on nous excusera d'achever ce chapitre sans conclure : on ne doit jamais clore, aux limites extrêmes du présent, l'avenir de la pensée et de la création artistique qui pourrait bien être, comme celui de la vie elle-même indéfini. Encore une fois nous savons trop combien, au cours de l'évolution, il est arrivé fréquemment qu'une idée logiquement impensable acquit par la suite une suffisante intelligibilité, qu'une entreprise tenue pour irréalisable s'accomplit et réussit, pour nier ou condamner à l'avance des formes de poésie mal connues, insuffisamment définies, incapables encore de se légitimer par des chefs-d'œuvre incontestables. De ces analyses et de ces considérations, nous ne voulons retenir que ce qui nous semble confirmer notre thèse, à savoir que, dans toutes ses variétés, le ressort caché, le principe interne de l'invention poétique, c'est la nécessité vitale de la transcendance.

V

DE L'UNIVERSEL AU SINGULIER.
DU FAIT A L'IDÉE

La poésie, par ses fluctuations, oscillant de l'art descriptif à l'art hermétique ou pur, témoigne par là d'une inquiétude et d'aspirations révélatrices à leur tour du pressentiment qu'elle aurait, au fond d'elle-même, d'un objet, d'un monde peut-être à découvrir. Il y a une interaction naturelle entre la conscience et l'univers, et elle se produit à leur frontière : le corps. L'image, l'idée que nous obtenons de l'une et de l'autre nous parvient après leur réfraction à travers ce prisme de l'organisme qui les interprète, les modifie suivant sa nature, les comprime au sein de ses limites, les soumet à ses propres lois. Ce n'est pas arbitrairement que nous imaginons une dilatation possible de cette idée, de cette image par quoi elle nous semblerait se dégager d'une part de ce qu'il s'y mêle de matière, et de l'autre, de ses corporelles relativités. Mais ce ne serait qu'un élargissement illusoire d'une connaissance toujours dépendante du cerveau. Il n'en est pas moins vrai qu'à la fois nous nous fuyons nous-même quand nous voulons atteindre un univers au delà des pensées que notre intelligence conçoit sur son réel immédiat; et nous voudrions nous affranchir, nous évader de la réalité extérieure qui nous entoure et nous borne de tous côtés pour pénétrer plus au fond de nous, pour aller à la découverte de notre âme, pour nous plonger au cœur de notre vie intérieure.

Toutes les sortes de poèmes se situent entre ces deux pôles extrêmes. Tantôt ils se donnent sans réserve à la matière qui s'étale diversement autour d'eux et qui leur fournit leurs moyens d'expression; tantôt ils s'en défient, ils s'en dégagent, ne lui ac-

cordant qu'à regret une place indispensable. *La transcendance*, qui domine le poète pendant qu'il rêve et compose, le pousse en tout cas à se dépasser en deux sens. S'il s'agit de révéler, à travers ses formes, ses manifestations, le réel que nous percevons, il faut en franchir les apparences et les limites, de manière à nous porter au delà de ce monde où nous vivons, dans l'univers qui donne à ce monde son sens, aux sources de la vie universelle dont la nôtre est un produit, une des créations. C'est cet élargissement de notre pensée devenue coextensive à tout ce qui est, qui la rend capable dans notre propre milieu, dans notre existence terrestre, dans le cercle de nos perceptions utilitaires, de découvrir leur véritable essence, leurs causes profondes, toutes leurs richesses indéfinies. — S'il s'agit, au contraire, de nous faire connaître ce que nous sommes au fond de notre être, dans cet univers imperceptible aux sens qu'est notre conscience, alors nous devons, comme dans l'hypothèse précédente, ne pas nous contenir dans l'enclos où notre moi se limite lorsque, se retirant du monde extérieur, il veut se réfugier en lui-même, dans une solitude où il se rétrécit; car ainsi il ne devient que l'ombre de ce qu'il est réellement, une sorte d'*abstraction*. En effet, au delà de notre moi superficiel il y a un moi profond, comme, au delà de l'univers accessible à nos sens, il y a, recouvert par les apparences, un autre réel que nous cachent les yeux de notre perception, et qui attire, hors des sphères de la sensation, notre connaissance. C'est pourquoi nous sommes toujours avides de savoir, et pourquoi jamais nous ne nous laissons de vivre dans l'intimité de notre foyer intérieur. Les satisfactions que la science et l'art donnent à notre curiosité la ravivent, et réveillent régulièrement en nous le sens du mystère qui nous entoure et de celui que nous sommes pour nous-mêmes. Nos progrès, quels qu'ils soient, nous confirment dans cette conviction secrète que ce que nous avons exploré n'est rien au regard de ce qu'il nous reste à

sonder encore. La *transcendance* agit en nous à la fois positivement, lorsqu'elle nous force à nous dépasser sans cesse, et à élargir nos résultats acquis, nos horizons, à exhausser le niveau de nos sentiments et de nos idées, et négativement, parce que simultanément elle nous assure que nous sommes parvenus seulement au seuil du monde à atteindre, ou même que ce seuil précisément nous reste encore à découvrir.

Or, puisque notre art, comme notre science, est toujours, par notre corps et nos sens, dépendant de la matière, et que, par suite, il se meut entre les limites du monde matériel jusque dans notre conscience, dans notre vie spirituelle, son activité créatrice va tantôt vers l'idée, tantôt vers le fait, et se heurte à l'antinomie entre l'idéal et le réel; il lui faut résoudre le conflit entre le singulier et l'universel. Mais l'on oppose ordinairement l'art qui aurait pour objet le « *particulier* » et la science qui porterait seulement sur le « *général* ». Raisonner inductivement, c'est, à l'occasion d'un fait, énoncer une loi qui régit tous les cas analogues à ce fait. La pensée ne s'intéresse pas à l'individuel, du moins pour lui-même, et il se comprend. Elle ne pourrait s'y arrêter et s'en contenter que si elle était réduite à un de ces mécanismes enregistreurs qui conservent et reproduisent automatiquement les objets et les êtres tels qu'ils se présentent à eux, sans en rien retrancher ni rien y ajouter. Mais elle est tout autre chose. Si l'intelligence, qui prend son point de départ dans la sensation, va au delà, si elle s'élève à la conception de l'universel, c'est qu'elle le portait en elle originellement. Aussi compliqué que l'on suppose le cerveau, fût-il infiniment plus perfectionné, plus puissant que la plus parfaite de nos machines, il ne pourrait que reproduire et combiner des images; et l'on ne comprendrait pas que l'intelligence, si elle ne devait faire que prolonger les données des sens et les combiner, ait pu passer du concret à l'abstrait, de l'individuel à l'universel. D'ail-

leurs, il est évident que la connaissance de l'activité cérébrale ne suffit pas à révéler les origines, le sens, et les fonctions de l'activité mentale. Il nous manquerait ce qui nous guide lorsque nous démontons et reconstruisons une machine fabriquée par nous : « la clef des correspondances ».

En un sens contraire, l'art travaille sur le particulier; il a pour objet l'individu. D'abord, quant à l'artiste. Il suffit pour s'en convaincre de lire les confidences des hommes de génie. Lorsqu'un Rodin, à la façon du Vinci, de Michel-Ange, et de Phidias, étudiait le corps humain pour en posséder à fond l'anatomie, c'est bien la nature qu'il considérait en elle-même. Mais ensuite, de cet organisme dont il connaissait les moindres fibres, tous les muscles, et savait diagnostiquer les moindres reliefs, qu'est-ce qui l'intéressait dans ses modèles, et pourquoi les gardait-il libres dans son atelier, si ce n'était, grâce à la spontanéité de leurs mouvements, pour les saisir instantanément dans ce qu'ils avaient d'individuel ?

Ensuite, quant au vulgaire. Lorsque j'observe un paysage, c'est une image que je retiens devant mes yeux; et si je l'approfondis, c'est toujours sur cette image que reste fixée mon attention. Que si, de la mer, mes regards s'élèvent vers le ciel, et, au delà, jusqu'au firmament que je sais présent, quoique imperceptible, puisque au coucher du soleil je le verrai reparaitre comme chaque soir, ce sont encore des images, plus étendues seulement, dont le nombre s'accroît au point qu'il m'est impossible d'en remarquer les parties distinctement. Si, au lieu du monde, c'est un être que j'étudie, un caractère que je sonde, une destinée qui m'intrigue et dont je veuille dévoiler les mystères, sans doute l'interpréterai-je à travers des habitudes collectives, des formes générales de pensées, des schémas impersonnels; pourtant c'est lui et lui seul qui fixe ma curiosité et qui obsède mes analyses. L'art a pour objet l'unique, ce qui ne se produit pas deux fois. Ainsi le savant re-

cherche et dissèque un fait concret pour le confondre dans une généralité qu'exprime une loi; l'artiste n'apprend la loi et ne s'y intéresse que pour atteindre le fait; l'un dépouille le réel de tout ce qu'il manifeste d'individuel; l'autre l'en revêt.

Or la vie, si on la consultait, n'approuverait pas ces attitudes contradictoires; elle n'admet pas ces points de vue exclusifs. Elle n'ignore sans doute pas cette différence entre l'individu et le genre, entre la loi et le fait; mais elle crée l'un et l'autre indistinctement. C'est pourquoi, quoique oscillant entre ces deux pôles de ses investigations et de ses synthèses, par cette nécessité interne de transcender en elle-même et dans la nature les apparences, les phénomènes, la pensée montre bien que, pour elle, la vérité est toujours au delà. Des plus hautes généralisations la science retourne aux détails les plus infimes de la réalité, et s'étonne, s'émerveille de découvrir dans un « raccourci d'atome » un univers complexe. Elle sent nettement que d'un cerveau à un autre il y a des différences considérables, bien que dissimulées sous l'infinie petitesse des dimensions, et dont les conséquences sont incalculables. Elle sait que de réduire l'organisme de l'homme de génie à celui de l'homme-moyen, de l'homme-type, c'est une monstruosité. L'artiste, de son côté, imite son modèle, le copie avec un souci constant d'exactitude et de fidélité. Il fait plus : il va au delà de ses formes extérieures pour sentir ses réactions multiples, ces mille ébranlements qui secouent son être sous l'empire des émotions dont il vibre intérieurement. Au delà encore, ce sont ses sensations, ses désirs, ses pensées secrètes, toute son âme qu'il veut atteindre; ses regards, apparemment calmes pendant qu'il travaille, témoignent d'une relation constamment intime entre leurs deux personnalités et qui tient de la possession. Mais, en même temps, n'est-il pas évident qu'il mêle à son sujet bien d'autres choses que ce qu'il en perçoit et connaît, et au surplus que lui-même. Un paysage de Corot ne res-

semble à aucun paysage; il ne se confond même plus avec celui qu'il a peint. Et si nous approfondissions, dans chaque tableau, dans chaque sculpture, et même dans les monuments, ce qui attire et retient sur eux notre admiration, nous trouverions chaque fois que l'artiste y a inondé le singulier de pensées, de désirs, d'horizons qui l'étendent bien au delà de ses limites individuelles jusqu'à nous inspirer, à son sujet, un sentiment d'universel.

Quant au poète, étant plus près de la vie, la pénétrant moins du dehors au dedans que la vivant en se confondant avec elle, nous l'avons vu associer continuellement dans une attitude toute spontanée, les deux points de vue de l'universel et du particulier, de l'accidentel et de l'essentiel. Son état d'âme, qu'il éprouve avec une intensité capable, sur le moment, de paralyser ses facultés d'analyse, lorsqu'il le projette sur les choses comme un phare révélateur, les transforme en des symboles de ce qu'il vit, de ce qu'il est. Puis, ce symbole s'objectivant davantage, devient un phare à son tour qui, répandant sa lumière originale sur sa conscience, lui révèle cet état d'âme sous un jour nouveau, avec une signification qu'il semble découvrir pour la première fois. Dans la « *Cloche fêlée* », Baudelaire développe manifestement l'idée qui remplit son dernier vers : son impuissance, et le contraste douloureux entre d'un côté son incapacité de bouger et de l'autre ses immenses efforts. De là, il parcourt son passé, ressent l'amertume des souvenirs qui défilent devant sa mémoire inexorable et dont chacun multiplie son sentiment de richesses, de virtualités avortées. Puis, l'intensité de son émotion et la révolte qu'elle suscite dans tout son être, le font, en pensée du moins, tendre ses nerfs, son cœur, sa volonté vers l'acte impossible. Mais, pendant qu'il assiste à l'inutilité de cette tension, l'image se présente à lui de la cloche, qui, de matière pourtant, peut indéfiniment « *lancer son chant religieux* ». Enfin, un retour sur lui-même, et le cortège inévi-

table d'images de plus en plus sombres où se condensent ses tristesses, ses rancunes au spectacle tragique des avortements de la vie qui reste insensible et impénétrable devant ses propres déchets.

Nous disions que la vie ne connaît pas ces alternances du particulier et de l'universel. En admettant, comme le faisait Leibnitz, que les lois soient d'autres choses que des formules et qu'elles aient un contenu substantiel distinct des phénomènes qui se produisent en s'y conformant, même si l'on attribue aux espèces, aux genres, la valeur de modèles, de types qui auraient précédé la formation des réalités concrètes, n'est-il pas manifeste que l'énergie créatrice au sein de l'univers a voulu l'individuel, puisqu'elle ne se répète jamais, puisque nulle part il n'existe dans la nature et dans les consciences d'identité absolue ? Plus on accorde d'attention et d'importance à l'uniformité que réalisent les lois et les genres, et plus ressort la nécessité des différences que l'expérience nous montre jusque dans les plus étroites ressemblances. La vie s'oppose à elle-même en s'imitant. Le savant auteur de la *Monadologie* eut une vue de génie lorsqu'il conçut par un même acte de pensée, dans une seule et indivisible intuition, comme inséparables tant au point de vue création qu'à celui connaissance, les principes de *Continuité* et des *Indiscernables*.

D'ailleurs, que nous considérions le réel en allant du tout aux parties ou des parties au tout, que nous procédions conformément à l'évolution en partant du commencement de l'être pour reconstruire synthétiquement le cours des choses, ou que nous pratiquions la méthode inverse, et que, par l'analyse nous remontions des réalités actuelles vers leur source, vers leurs principes, enfin que cet effort d'analyse ou de synthèse nous le fassions porter sur l'univers entier ou sur l'un quelconque des individus, toujours nous constaterons ou nous serons obligés de supposer que le passage d'un moment à l'autre de leur accroissement, d'une forme à la suivante

s'effectue par un phénomène de multiplication et de différenciation. Les merveilles de la vie, si infiniment variée, si féconde, si intarissable dans ses créations, si capable inlassablement de se renouveler et d'inventer, même quand il paraît de sa part un luxe inutile, ses merveilles sont là. Nous remarquons à peine les différences entre les visages, entre les corps, les gestes, et tous ces dehors par quoi se révèlent insuffisamment du reste les personnalités fermées en elles-mêmes. Ces différences sont des synthèses résultant d'un travail prodigieux de la nature qui, dans chaque organe, dans chacune des cellules, dans chaque fibre, au lieu de les fabriquer en série par des organismes-machines eux-mêmes fabriqués en série, a pris la peine d'apporter de la variété, a surmonté la tentation de se contenter de l'uniformité, comme si elle se complaisait dans son œuvre jusqu'à en soigner les détails, à mettre autant de soin, autant de puissance de création et de génie d'invention dans les plus petites parties que dans le tout.

Sur le terrain de l'action utilitaire, nous sommes organisés de manière à ne saisir des choses que ce qui flatte nos passions ou sert nos intérêts. Notre mécanisme sensoriel d'attention, surtout lorsqu'il est, comme à l'ordinaire, insuffisamment dressé, simultanément nous fournit des images du monde extérieur, et en efface ce qui de lui nous est présentement inutile. La science, quoique procédant originellement de cette sorte de curiosité, la dépasse, et s'est montrée capable d'un autre genre d'étonnement. Pour elle, tout est l'objet d'une question, d'un problème. Et quoique, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, et en parcourant tous les degrés intermédiaires, elle poursuive la vérité, il lui arrive involontairement, alors qu'elle guette les phénomènes en vue des lois, de s'y arrêter dans l'attitude non plus seulement d'une chasse aux idées, mais de la contemplation désintéressée.

L'artiste, lui, est d'abord un contemplateur. Il n'exclut pas la connaissance, mais il observe et aime les

réalités pour elles-mêmes. Il ne s'attache pas seulement à leurs formes extérieures, mais il les devine; il apprend à les pénétrer dans ce qu'elles sont essentiellement. Aussi ses classifications, ses jugements de valeur concordent-ils rarement avec ceux du profane et même du savant. Pour lui, la laideur n'est pas laide, l'erreur n'est pas méprisable, non plus que le vice; les faiblesses autant que les forces humaines sont des motifs à chefs-d'œuvre; les rides d'un visage l'émeuvent et l'exaltent comme un corps qu'aucune souffrance n'a flétri ni plissé; les torsions douloureuses du tronc d'un pommier le font rêver à l'égal de la rectitude du chêne; les feuilles d'un saule qui pleurent au-dessus d'un fleuve lui semblent aussi dramatiques que la puissance de son cours. Mais il est plus et mieux qu'un contemplateur. Il n'admet rien en lui qui relève de la passivité, car il tend à créer, et il s'y sent contraint par ces finalités de la vie qui agissent au fond de son être. On dirait qu'elle le forme, en passant, pour que, continuant son évolution, elle soit sûre de laisser derrière elle des collaborateurs capables de plus que de l'imiter, d'avoir l'ambition de la compléter, de l'améliorer, et de la réinventer. A cet égard nous pensons encore une fois à ces grands peintres qui, après avoir brossé d'un pinceau magistral un tableau essentiellement achevé, et déjà absorbés par le schéma d'un futur chef-d'œuvre, abandonnent à des disciples choisis le soin de le parfaire. Peut-être le disciple se croira-t-il supérieur au maître; peut-être parviendra-t-il à le devenir. Qu'est-ce qui importait ? Que l'élan créateur ne fût pas interrompu et ne se tarît pas à rester longtemps sur un seul point, dans un même travail dont l'intérêt était déjà épuisé. La vie ne fait-elle pas comme ces peintres ? Ne semble-t-elle pas dire à l'artiste : voici les germes que j'ai semés; devine tout ce que j'y ai mis de virtualités; je vais plus loin, car je passe, appelée vers d'autres champs, pour d'autres créations. Hausse-toi au niveau de ce que je suis; tu le peux, puisque je

t'ai choisi; continue ce que j'ai commencé; va même au delà de ce que j'avais prévu.

De ce point de vue, nous comprenons en quel sens on a eu raison de dire que l'art a pour objet le singulier. On peut penser l'universel, on ne peut produire que le particulier. Et, dans cette production, l'artiste éprouve une difficulté que paraît ignorer la nature : pour lui, en effet, non pour elle, la matière est distincte de l'idée. Dans un organisme, l'énergie créatrice, enfermée dans les étroites limites d'un germe à peine perceptible aux sens, en se développant, et par l'extension de ses virtualités, de tous ses possibles en puissance, réalise cette matière qui, en quelque sorte, ne la précédait pas. C'est le contraire quand le potier pétrit l'argile, que le peintre compose ses couleurs sur la palette ou sur la toile, que le sculpteur taille le marbre, que l'architecte superpose une à une les pierres et les scelle avec du ciment. Aussi va-t-il combiner continuellement l'esprit et l'attitude d'analyse à ceux de synthèse. Il conçoit l'ensemble, mais il œuvre partie par partie. Il est bien obligé de s'attacher à connaître les détails et de les analyser jusqu'à l'extrême limite du possible, puisqu'il ne les trouve jamais tout faits, que c'est lui qui les crée.

Pour le poète, c'est encore plus évident. L'intuition, qui est le point de départ de son élan créateur, paraît une au même titre que le germe vivant d'où part l'évolution de l'organisme. Mais, de même que ce germe, loin d'être un commencement absolu, résulte du passé de l'espèce et probablement des générations auxquelles de par sa famille il se rattache socialement et biologiquement, qu'il est autant un effet qu'une cause, de même qu'est-ce que l'intuition pourrait produire si elle ne contenait en puissance, en virtualités, le poème à venir ? Et si elle le contient, d'où provient-il sinon de ce qui fut déjà pensé, inventé, pressenti dans tous les champs de la science, de la philosophie, de l'art, de la religion, et dans la conscience populaire ? Mais là s'arrêterait sans doute l'analogie.

En effet, le germe vivant, rappelons-le, crée sans doute les propres matériaux de sa construction, mais par le développement de ce qu'il est essentiellement, par une sorte de dilatation de sa propre nature. L'intuition, elle, fait plus que de puiser au dehors la nourriture, la substance qui lui est nécessaire pour grandir et s'épanouir, comme le sont à notre corps la lumière, l'air et les autres éléments. Outre ces concours indispensables, elle trouve aussi en dehors d'elle, de l'esprit qui la reçoit, des matériaux tout faits, matériaux qui se prêtent à lui servir de moyens en vue de ses fins, et qui pourtant existent, évoluent pour eux-mêmes, obéissent à leurs propres lois. En cela, comme nous l'avons fait remarquer de divers points de vue, réside l'une des plus grosses difficultés.

Quelle que soit la variété que la nature se plaise à introduire dans chaque être par une sorte d'horreur pour une imitation d'elle-même dont néanmoins elle subit dans une large mesure la nécessité, tout ce qu'elle crée est comme déterminé, construit d'avance. Le chêne est déjà donné tout entier dans le gland, puisqu'il se produit suivant un schéma qu'on peut tenir pour invariable; ainsi pour le corps de l'animal, de l'homme. Au contraire, dans le domaine du psychique, de l'activité mentale, les matériaux étant extérieurs au cerveau et à l'esprit qui s'en sert l'oblige à inventer; l'avenir n'est pas défini dans le passé; les formes futures ne sont pas dessinées à priori dans un germe initial qui les engendrerait au dedans de lui parce qu'il les contiendrait à l'état de possible virtuel dont l'accomplissement serait tout entier prévu et certain. En d'autres termes, le poète doit (et il le peut, puisqu'il le prouve en y réussissant), résoudre cette antinomie : d'une part, engendrer un élan qui agisse à la manière de l'instinct et avec la spontanéité, la sûreté qui caractérisent les évolutions nécessaires; d'autre part, rassembler, choisir et utiliser des matériaux extérieurs à lui, indifférents à ses exigences, et le plus souvent

contraires à son mouvement d'expansion et de réalisation. L'élan créateur possède la liberté des actes à la fois nécessaires et spontanés; il synthétise dans chacun de ses instants, du premier au dernier, ses origines et sa fin. L'exploitation de la matière où s'élabore et s'incorpore sa pensée va d'analyse en analyse, indéfiniment, car chacun des matériaux dont il se sert a sa valeur en lui-même, une valeur surchargée de toutes celles qu'ont plaquées sur lui les habitudes sociales et la mentalité collective. Accorder trop ou trop peu, soit à l'élan, soit aux matériaux, à l'un de ces matériaux plutôt qu'aux autres, tel est le risque que court le poète. Dans un sens, son poème se distinguera par la continuité, par la sûreté, et imitera dans une certaine mesure, la rapidité et même la facilité, l'élégance de l'acte parfait; mais ce sera la perfection de l'inertie, du mouvement uniforme, de la répétition; ces qualités seront comme ces vêtements et parures que l'on place sur des mannequins; elles revêtiront une illusion, une tendance; moins encore : un substrat postulé, presque inexistant. Dans l'autre, ou il sera trop lourd de richesses inutiles et encombrantes, ou bien il ne s'achèvera pas; souvent même il ne verra jamais son commencement.

Car, chaque concept, chaque image, chaque mot, chaque association d'idées, autant de celles *toutes faites* que de celles *en train de se faire*, chacun d'eux étant un complexe dont chacun des éléments a lui aussi une sorte d'individualité, condense tout un passé, d'innombrables changements, en un mot une multiplicité divergente; il voudra retenir son attention, accaparer pour soi l'élan créateur; le poème en deviendrait impossible. Pourquoi se réalise-t-il néanmoins dans de telles conditions de difficultés ou d'impossibilités logiques? Parce que la *transcendance* intervient, et, à son insu, joue son rôle indispensable. Il faut autant d'effort pour se fixer dans le fait que pour le dépasser; l'attitude de la pensée qui s'arrache aux attractions de l'universel pour

s'attacher au particulier implique le même *principe de transcendance* que celle où elle s'évade du particulier pour tendre vers l'universel.

En tout cas nous comprenons pourquoi, si haut que s'élève son esprit, le poète doit s'établir dans le réel. Tout en exprimant des vérités, des sentiments, des rêves qui prennent un sens, une portée objectifs, impersonnels, il faut qu'il œuvre dans l'individuel, qu'il crée du singulier ⁴⁶. Comme l'art, la poésie répugne à l'abstraction, pour cette raison élémentaire qu'elle ne saurait s'y abandonner sans se nier. Si nous supprimons les mots, les images, les sons, les idées qui ne sont pas abstraites, mais pleines du réel condensé qu'elles drainent de toutes les institutions qui s'en inspirent, de tous les cerveaux qui les pensent, des

(46) Ce mouvement continuel de la pensée qui, obligée de se dépasser, va du particulier à l'universel et de l'universel au singulier, il est intéressant d'observer qu'il se produit non seulement dans l'attitude synthétique, globale de l'esprit et de toute la personnalité, mais aussi dans l'exercice de chacune de ses fonctions. Dans une de ses pages les plus substantielles citées fort heureusement par Maurice Betz, Rilke a bien discerné le jeu de cette loi dans la mémoire. Dans le passage du présent au passé, de la perception à l'image seconde, les souvenirs deviennent abstraits, même vagues. Mais, durant le temps de la conservation, ils ne sont tels d'abord que relativement à une sorte de rappel et de reconnaissance latents, sourds, inconscients : une possibilité d'évocation de ce qui fut autrefois. Dans cet état, ils ne sont pas agissants, ou plus exactement créateurs. Rilke remarque que, pour acquérir une puissance créatrice, pour devenir le germe d'un poème, fournir l'intuition initiale qui inspire le premier ou le dernier vers (en général), il faut que ces traces du passé se réincorporent au présent de la conscience, s'intègrent parfaitement à la personnalité.

Pour cela, elles doivent subir deux modifications en apparence contradictoires : « *devenir en nous sang, regard, geste,... n'avoir plus de nom, et ne plus se distinguer de nous* » ; c'est-à-dire que d'un côté ils ne sont plus quelque chose de vécu, d'écoulé, une irréalité, cette irréalité des choses disparues du cours actuel du Temps ; — d'un autre côté, quoique dépouillés du nom qui synthétisait les circonstances, les conditions et les formes de leur réalisation, et désormais disparues, ils sont des états vivants, des modes du comportement, des expressions concrètes d'un actuel en train de se faire ; ils sont l'être au sens plein du mot.

Qu'est-ce à dire sinon que, dans la mémoire, une continuité temporelle faisant à chaque instant la combinaison du passé et du présent dans le devenir, le progrès réalisateur de la vie condense en lui deux attitudes, deux sortes d'efforts, deux mouvements que la pensée critique sépare et même opposerait, à savoir : l'incorporation de l'universel dans l'individuel et l'extension de l'individuel dans l'universel. TRANSCENDANCE en deux sens : pour dépasser ce qui est acquis ; et ensuite pour résister à l'élan qui a effectué ce progrès, et en incorporer la force créatrice dans les faits, dans la réalité.

consciencés qui s'en nourrissent, que restera-t-il du poème envisagé, sinon quelque chose de pareil à un dessin sans ligne, à un paysage sans relief et sans couleurs, à un visage sans chair, sans expression et sans vie, à peine un schéma qui s'évanouit dès que l'imagination s'efforce de le représenter ? Or, mots, images, sons, et même idées sont inconcevables et inutilisables en dehors d'un être, d'un objet, d'un fait qui se manifeste d'une manière concrète et avec des caractères si individuels que, malgré les analogies et les similitudes, il est irréductible à tout autre qu'à lui-même. Jusqu'au collectif qui devient singulier quand ses éléments ne sont pas rassemblés accidentellement et passagèrement, mais constituent une entité distincte, et dans un certain sens autonome. Sur l'échelle de la vie, le degré suprême opposé à celui de l'Être en soi, c'est non seulement l'individu, mais celui que nous sommes, chacun de nous, pour lui-même. Un objet quelconque, une personne, un événement, par le seul fait d'être séparé de nous, d'être un autre que nous, si nous le considérons dans sa nature particulière, se revêt à nos yeux d'une certaine généralité. L'intérêt que nous portons à ce qu'il est individuellement y mêle des préoccupations qui nous le font rattacher à des catégories d'objets semblables dont nous connaissons ou recherchons les lois. Un seul être peut nous intéresser absolument pour ce qu'il est, et indépendamment de ses rapports avec le monde, c'est nous-même. Quand le psychologue s'observe, s'étudie, il s'objective. Le poète, au contraire, vit son individualité; il s'intériorise au lieu de se dédoubler; plus il éprouve, dans l'intimité de sa nature, ses désirs, ses rêves, ses pensées sous une forme personnelle, et plus aisément, plus spontanément, il en fait une œuvre d'art.

Et ici, une objection se présente d'elle-même à l'esprit. On ne manquera pas, en effet, de penser aux écrivains de génie, chez les anciens et même chez les modernes, qui composèrent des poèmes admirables, et d'où cependant le lyrisme est absent, qui sont

d'une inspiration impersonnelle, et qui, style et mœurs à part, paraîtraient provenir d'une raison universelle. Mais qu'on y réfléchisse : est-ce que le parti pris de ne pas s'abandonner à une attitude naturelle et spontanée n'a pas pour résultat d'en reporter les caractères sur l'attitude contraire ? Dans le théâtre en vers, le poète s'exprime presque toujours à travers ses personnages dans une expansion déguisée des multiples aspects de sa nature. Dans les poèmes où l'auteur affecte la plus grande impassibilité, n'arrive-t-il pas souvent que l'on découvre des expressions de ses sentiments intimes, dissimulés sous le masque d'une constante objectivité ? Enfin, en suivant le progrès de la transcendance dans le sens du particulier, nous n'avons pas voulu prétendre que l'unique forme de poésie véritable fût la poésie lyrique ; car, au contraire, elles sont aussi légitimes les unes que les autres les variétés qui correspondent à tous les degrés intermédiaires entre l'individu et l'être en soi, entre le singulier et l'universel. Nous avons au moins prouvé, en passant, qu'il n'y avait aucune raison pour condamner, comme il arrive souvent de nos jours, la poésie lyrique elle-même.

Mais, insistons encore. Il est bien vrai qu'à se fixer trop continuellement dans le Moi, l'art ne manquerait pas de sombrer dans le narcissisme aveugle et inconscient. Par contre, une conscience qui serait totalement détachée du sentiment de sa personnalité, ce que nous traduirions vulgairement en disant qu'elle ne serait à aucun degré capable d'égoïsme, cette conscience, ne réagissant jamais affectivement aux influences extérieures ni à ses propres modifications, ne vivrait que dans l'abstraction. Toute pensée, même si elle a pour objet un phénomène, une réalité, ne peut en saisir les caractères concrets que si elle s'accompagne d'émotions. Chez un individu, dont nous supposerions que toute sensibilité fût paralysée, essayons de concevoir ce que serait un panorama, une foule agitée, un cheval, un avion en

mouvement, une personne qui pleure, un oiseau qui chante, le firmament ? Des images, et non des connaissances ; des connaissances intellectuelles, logiques, et non vivantes : représentations et notions qui défileraient dans son cerveau, en vertu de mécanismes appropriés, et s'y combineraient ni plus ni moins que leurs projections photographiques le feraient sur un écran. Réintégrez en lui la faculté de s'émouvoir, de réagir en résonnances affectives, dans tout son être, à ce défilé de paysages, de personnages, de scènes, et aussitôt, par une sorte de contagion de la vie, le courant étant rétabli d'une sympathie organique entre la vie au dehors et celle qu'il porte en lui, il sentira les réalités objectives, tout à l'heure indifférentes, dans ce qu'elles ont de concret, d'individuel.

On répète souvent que nous nous intéressons seulement à ce qui nous touche personnellement. Nous ajoutons que seul ce qui nous touche est saisi par nous dans ce qu'il est véritablement. Les mots de concret et d'abstrait, quoiqu'ils aient reçu des définitions précises, ne cessent de produire des confusions. Concret évoque le contraire d'abstrait ; est abstrait ce qui ne tombe pas sous les sens. Mais à cet égard, et en exagérant intentionnellement, l'abstrait n'est jamais pensé. Sous la forme d'une image ou d'une idée ou sous telle autre forme que ce soit, dès que nous pensons, nous faisons apparaître à notre raison un objet plus ou moins défini ; ou sinon, c'est que l'acte ne se serait pas effectué. Donc une connaissance abstraite est celle qui, même portant sur le réel sensible, ne détermine dans la conscience aucun intérêt individuel. Une connaissance est concrète, au contraire, quand elle n'intéresse pas seulement une intelligence impersonnelle qui, dans un individu, poursuivrait la vérité comme le ferait une raison universelle, mais quand elle ébranle celui qui la recherche et la possède et en vit tout entier⁴⁷.

(47) Ce n'est pas par ignorance ni par une sorte de dédain que nous ne respectons pas les distinctions nécessaires et justes, faites

A ce point de vue, toute science exige de l'enthousiasme et de la sympathie. A fortiori en est-il ainsi de l'art, et surtout de la poésie. Le poète n'a pas à s'efforcer de fuir l'abstraction, car pour personne, moins encore pour lui que pour quiconque, elle n'existe, elle n'est concevable. Par contre, il faut qu'il vive jusqu'à l'extrême limite du possible dans le concret, et avant tout, nécessairement, qu'il se

opportunément par un philosophe de grand talent et d'une remarquable puissance de pensée, entre général et universel, d'une part, et d'autre part particulier et singulier. Nous considérons, en effet, que les termes de l'antinomie ont moins d'importance que l'attitude mentale de l'esprit qui les pense. Or, quels que soient les mots employés, cette attitude va, comme entre deux pôles extrêmes de la logique des idées, du réel de la perception au concept qui en est le plus éloigné. On se représente abstraitement l'individu en croyant le reproduire en soi tout entier dans une image intégrale; tandis qu'on remplit l'idée générale d'un sentiment profond de la réalité. Donc, encore une fois, les distinctions entre les différents sens possibles de ces termes d'une antinomie véritable, mais non irréductible, ne sont pas indispensables pour la question que nous traitons.

Ce qui est plus important c'est de constater que les idées les plus riches sont comprimées par leur sens traditionnel : compression, limitation renforcées par le mot qui en est la forteresse, comme disait Taine; mots et idées forment, suivant la remarque profonde de M. Maurice Blondel : « *un système clos* ». Séparé de la vie, comment ce système pourrait-il l'exprimer ? Que l'on additionne, dans un discours ou dans un poème, des images, des idées, des termes figés dans une forme sans évolution, vidés de leur contenu substantiel, on n'obtiendra pas plus de cet ensemble, de cette somme, que de chacune de ses parties. Et voilà pourquoi encore, ces discussions sur l'abstrait et le concret, ailleurs utiles et indispensables, sont ici fastidieuses et sans profit. Et ainsi s'explique également que des poèmes portant sur des idées, tels que ceux de Mallarmé par exemple, peuvent donner à des lecteurs avertis des sentiments de la vie intense, d'une profondeur retentissante, et même leur faire éprouver des émotions plus vives que celles ressenties au contact du réel lui-même, alors qu'un autre poème portant sur des réalités concrètes peut inspirer une impression de mort, quelque chose d'analogue à une évasion de la vie. Nous en dirions autant, évidemment, d'un tableau représentant un paysage, d'un portrait, ou du récit d'un événement, et même du site qui est peint, du modèle ou du fait historique en question. En résumé, la confusion consiste en ce que le concret n'est pas forcément là où il y a du réel, et l'abstrait là où il y aurait du vide, de l'absence, du néant. La pensée ne peut pas s'appliquer à de l'irréel, et nous l'avons montré amplement dans le chapitre sur l'« *ILLUSION CRÉATRICE* ». Elle a donc toujours un objet, et c'est notre attitude mentale, notre façon de percevoir, de sentir, de réagir en tendances, en désirs, en passions, en mouvements, en intentions et surtout, en plaisirs ou douleurs, qui décide si l'image qu'on en saisit est abstraite ou concrète, c'est-à-dire morte ou vivante.

(V. pour ces analyses, le remarquable ouvrage qui fait honneur à deux auteurs si différents d'ailleurs d'esprit et d'action : « *L'itinéraire philosophique de Maurice Blondel* » par Frédéric Lefèvre, pages 77, 78, 79, 80,... Editions Spes, 17, rue Soufflot, Paris, 1928).

vive lui-même, qu'il se sente intégralement et individuellement.

S'il en est ainsi, que devient la *transcendance*, et la thèse que nous soutenons, à savoir que la source à laquelle la poésie doit s'alimenter et se renouveler est la pensée ?

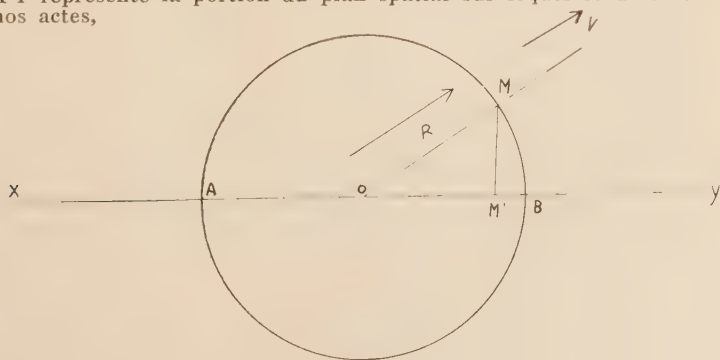
Nous savons que la transcendance se développe dans deux directions : l'une, vers le réel, l'autre, vers l'au delà du réel ; la première, vers le singulier, c'est-à-dire l'objet immédiat et circonscrit d'une perception interne ou externe ; la seconde, vers l'universel, qu'il soit embrassé dans une intuition, dans une idée, ou dans une théorie. Dans l'un et l'autre cas, on n'interprète plus exactement ce qui se passe, et il nous semble bien que c'est une des erreurs contre lesquelles réagit utilement M. Blondel.

En effet, quand nous disons d'une dialectique qu'elle va vers le singulier, nous croirions que la pensée tend à n'être que la stricte représentation d'une image, et, comme si elle renonçait à ses fonctions essentielles, qu'elle ne serait rien de plus, en définitive, qu'un appareil enregistreur. Il en est tout différemment, car cette image, si réduite soit-elle, n'est jamais simple. A mesure que l'attention la pénètre plus intimement, elle y découvre une complexité d'éléments dont chacun vaut pour soi, provoque des questions, suggère des hypothèses qui rejoignent les lois et les théories concernant l'ensemble des phénomènes naturels.

D'autre part, s'il s'agit d'aller du singulier à l'universel, nous commettons, pour les mêmes raisons, mais dans un sens inverse, une erreur du même genre. Ici encore nous croyons que la pensée, s'élevant de l'expérience vers les idées, se viderait progressivement de son contenu matériel pour aboutir finalement à un état où elle serait purement logique et toute formelle. C'est le contraire qui se produit ; et ceux qui se trompent sur ce point sont des logiciens interprétant l'activité de l'esprit chez les savants, les penseurs, les artistes, les poètes sans y

participer véritablement. Une attention qui ne serait pas concrète, tendue vers ses objets par le sens le plus aigu et le plus constamment éveillé du réel, ne dépasserait pas la connaissance empirique ni ces vagues, inutiles et dangereux élargissements qu'elle reçoit de par l'imagination chez le vulgaire, conformément aux généralisations dûes inévitablement à l'existence collective. Si, dans un fait, dans un corps, dans un détail des mœurs, le savant est capable de découvrir une hypothèse, c'est parce qu'il le regarde avec une intensité d'interrogation qui ne laisse pas la moindre place à la distraction. A mesure que s'étend le champ que ses théories embrassent, que s'accroissent le nombre et la diversité des matériaux qu'il enveloppe dans ses synthèses, on le devine plus soucieux des détails que dans son infinie complexité lui présente la vie. Qu'on se rappelle Descartes analysant le mécanisme du cœur humain, Pascal penché sur le phénomène du vide, ou s'appliquant à résoudre des problèmes, pratiques comme celui des carrosses à cinq sous. Un Branly, un Lumière, un Bergson, nous voudrions saisir un instant leurs regards, leur visage, les flammes de leurs yeux, les frémissements intérieurs de leurs mains et de tout leur corps, lorsqu'ils rencontrent un fait significatif qui aussitôt, de par la puissance de leur pensée, devient caractéristique et révélateur, alors que pour d'autres spectateurs il serait insignifiant. La *transcendance*⁴⁸, on n'en comprend ni le sens ni la valeur,

(48) Un schéma très simple, mais très suggestif nous paraît utile pour éclaircir définitivement cette discussion. Imaginons un cercle O de rayon R. Le diamètre AB sur la ligne horizontale XY représente la portion du plan spatial sur lequel se déroulent nos actes,



ni la portée, ni la profonde nécessité, si l'on croit que de s'élever vers les hauteurs de l'idée, c'est quitter le réel pour glisser dans le rêve, et de la contemplation tomber dans l'inertie d'une logique abstraite, logique du néant puisque l'abstrait n'existe nulle part, ni dans l'esprit ni dans les choses. La raison progresse parallèlement à la nature; et d'ailleurs n'en fait-elle pas partie ? De ce qu'il s'y mêlerait une étincelle, un sourire, un écho, une empreinte, comme on voudra, d'un Logos non étranger ou indifférent à la terre, mais dont la source serait ailleurs, dans une Raison rectrice de l'Univers dont il ne serait qu'un atome distinct, mais inséparable, il ne faudrait pas déduire qu'elle en fût moins concrète, moins pétrie, si l'on peut dire, jusque dans ses finalités essentielles et dans ses principes fonda-

sociallement. Du point O, soit un rayon quelconque OM et sa projection OM' sur AB. Nous pouvons supposer que le cercle O représente le monde des phénomènes au sens de Kant, et qu'au delà du cercle soient les réalités transcendantales, dans son système inconnaissables, dans un autre difficiles à atteindre, mais nullement inconcevables. Chaque mouvement, chaque désir, et chaque pensée se développe en deux sens et suivant deux tendances solidaires, mais divergentes : d'une part, un progrès sur la ligne XY et sur le diamètre AB; d'autre part, sur une voie ASCENDANTE que nous pouvons assimiler à OM. L'angle MOM' représente la différence de niveau entre celui de la pensée et celui de l'action. En général nous ne nous intéressons qu'à ce qui se passe sur la droite AB parce que c'est le plan du réel, celui des intérêts, des résultats, où se satisfont nos passions et se concrétisent nos espoirs. Mais la signification et la portée de nos actions, de nos réalisations, se trouvent indiquées par la ligne ASCENDANTE OM. C'est elle qui représente notre élan créateur. Le schéma montre par la distance M'B l'insuffisance de nos efforts réalisateurs par rapport à ce que nous désirons et voulons. Les plus favorisés des hommes, comme la vie elle-même d'ailleurs, n'accomplissent qu'une infime partie de leurs intentions et de leurs virtualités. Le champ des possibles dépasse celui du réel et du réalisable dans d'autres proportions que notre figure l'indique, figure trop géométrique évidemment. Une autre remarque : MV, rien ne nous empêche de le tracer en plein parce que nous ne savons pas ce que devient notre élan créateur suivant la direction OM; étant donné que cet élan est de nature psychique, et que ce plan est celui de la pensée, ils ne sont pas limités par le corps, par la matière, quoique dépendants de lui; donc ils peuvent en dépasser les limites. Au contraire, le mouvement réalisateur OY devient impossible à partir de B.

Toutes les significations profondes et étendues de la transcendance sont là, peuvent en être dégagées. C'est dans la mesure où un poème réalisé de O à B se gonfle du mouvement ascensionnel OV, qu'il est vivant, quoiqu'il ne puisse s'accomplir de O à B, dans le cercle O, qu'à la condition de s'incorporer au réel, de prendre ses matériaux dans le monde sensible, de s'emplir de concret.

mentaux, de cette même matière dont est fabriqué et se nourrit son réel. Ces pressentiments de l'au delà, que dans une conscience capable de ce véritable progrès engendre l'ascension d'une pensée qui va du fait vers l'idée, combien il serait faux de les concevoir comme du vague, du flou, de l'indéfini. Du reste, ces adjectifs n'ont rien qui s'applique à l'abstrait, car dans un tableau, dans un essai, dans un poème, ce qu'ils désignent, ce sont des formes concrètes, qui se traduisent encore par des images, et remplissent d'un contenu positif les idées les plus hardies, les plus pures. L'indéfinissable et l'intraduisible peuvent être gonflés de sens, agir sur l'esprit, même sur le cœur. Que le possible soit au delà ou en deçà de la limite extrême des phénomènes, il est toujours une attente, un désir de réalisation, une poussée de virtualités où le présent se plonge dans l'avenir, où le monde de nos sens se prolonge vers un imperceptible et insaisissable monde transcendantal.



Nous sommes arrivé au terme de nos analyses. Au lieu de traiter isolément de la poésie, nous l'avons considérée dans l'ensemble de l'activité créatrice où l'illusion nous a paru aussi féconde que le réel, où l'abstrait impensable a été réintégré dans le concret, où l'esprit n'est avide et capable de vérité que s'il reste en un contact étroit avec l'action, où enfin, les inspirations les plus pures, auraient-elles leurs origines au delà de notre univers, jaillissent des profondeurs de la matière, dans une pensée qui est toujours tributaire du cerveau et, par lui, de la nature. La diversité des auteurs, les divergences des écoles, qui donnaient le sentiment de théories inconciliables, d'oppositions, d'attitudes et d'idées irréductibles, nous ont paru se rapprocher et même se confondre, s'harmoniser dans les tendances, multiples et une, qui sont essentielles à la poésie elle-même.

Si grand que soit le rôle du *métier*, celui de l'enthousiasme n'est pas moins nécessaire ou important. Qu'il faille s'ingénier à dissocier les habitudes acquises et trop renforcées dans l'individu par les plis de la mentalité collective, à renouveler les images, les concepts, les mots, les associations rationnelles et affectives, les rythmes, les rimes, même les sujets, cela est évident, mais ne suffit pas pour que soit atteint le but à poursuivre d'une véritable régénération de l'Art poétique. Il nous a semblé, que c'est moins en rompant avec la tradition, avec le goût des anciens, avec les formes de création artistique incorporées dans les chefs-d'œuvre du passé quel qu'il soit que par une refonte des états d'âme, par un progrès véritable de l'esprit, qu'on obtiendra des résultats, non en triomphes bruyants et éphémères, mais en succès sûrs, que le temps consolidera. Les termes d'idéalisme et réalisme, sans perdre de leur signification ni de leur utilité, ne nous ont pas gêné. Ils représentent des points de vue sur la vie et sur l'art qui ne sont pas incompatibles. L'idéal n'est exprimable et pensable qu'au moyen de signes : couleur, sons, formes, mots, qui sont toujours en quelque façon de la matière et, à ce titre, appartiennent au réel. De plus, nous avons découvert que le poète se meut entre deux pôles extrêmes et le long d'une série d'intermédiaires correspondant aux différents tempéraments d'artistes, mais reliés par une si étroite continuité que tous sont traversés par un même courant d'inspiration, baignent dans une atmosphère commune, et coulent leurs productions dans des moules qui ne sont pas sans les revêtir d'une certaine uniformité. De sorte que le poème le plus idéaliste est tout chargé de vie forte et substantielle, et que le poème le plus réaliste ne peut manquer de refléter à sa façon l'Idéal. — Nous comprenons fort bien que certains auteurs, en communion avec une catégorie de lecteurs, ressentent une répugnance de plus en plus vive pour les banals mensonges dont ne se passe pas l'existence quotidienne, mais qu'une

littérature superficielle a le tort de parer de richesses illusoires et de consolider par un dangereux crédit; et que, voulant explorer et exprimer des sentiments plus rares, ils éprouvent le besoin d'enclorre leurs intuitions et leurs rêves, leurs doutes et leurs certitudes dans des remparts de mystère qui en font des forteresses inaccessibles aux profanes ou aux importuns; ou encore, qu'éprouvant une fatigue à porter le poids des mots, des images, de toute cette matière dont leurs idées sont encore trop lourdement chargées, ils aspirent au silence, et conçoivent ainsi une forme de langage qui leur permettrait d'en aborder le seuil sans le troubler de vains bruits et d'inutiles discours. Pour notre part, nous goûtons particulièrement la poésie hermétique et nous prendrions un délicat plaisir sans doute à des essais de poésie pure. Mais nous nous sommes convaincu que l'hermétisme n'est pas incompatible avec les modes d'expression que le vulgaire aime et comprend, et que la pureté d'un poème n'exclut pas les richesses que la vie offre à celui qui a le don de la voir, de la comprendre, et de créer des miroirs de beauté et de vérité où, si elle était consciente, il lui plairait de se contempler et de se chercher.

Enfin, cette unité de la poésie est bien dûe, ainsi que nous le prétendions en commençant, au *principe de transcendance*; et ce principe n'est si fécond dans le domaine de l'art (comme dans ceux de la science, de la philosophie, de la religion et de l'action), que parce qu'il est, au fond des choses, la nécessité qu'éprouve et que veut la nature de se dépasser, de recréer ce qui existe, d'inventer ce qui n'est pas encore réalisé ni découvert, et même de rendre vraisemblable l'impossible.

CHAPITRE V

Essai métaphysique sur la création poétique

De tels essais ont tenté les plus grands penseurs. Quant aux artistes, il est rare qu'ils n'aient pas doublé leurs productions de théories qui dépassent l'intérêt des problèmes logiques de la méthode, relatifs au métier et à l'inspiration¹. Quel est donc le

(1) Il ne faut pas d'ailleurs confondre les réflexions et les systèmes des philosophes sur l'art qui est, qui ne peut manquer d'être l'un des objets essentiels de leurs spéculations, avec celles des écrivains et des artistes eux-mêmes. Ou plutôt, pour ces artistes et ces écrivains, ce sont deux moments distincts que celui où ils pensent, devenant les logiciens de leur technique et de leur production, et celui où ils créent. Quand le mathématicien marche, songe-t-il à faire la théorie du mouvement ? C'est à la condition qu'on fasse cette distinction que Proust a raison de dire : « *L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence* » (a). Dans le même sens, voici ce que le Maréchal Foch rapporte de Napoléon. (Il) l'a dit : « On peut bien aussi enseigner la tactique, la science de l'ingénieur, de l'artilleur (ce qu'il appelle la partie terrestre de l'art) à peu près comme la géométrie. Mais la connaissance des hautes parties de la guerre ne s'acquiert que par l'expérience et l'étude de l'histoire des guerres des grands capitaines. *On n'apprend pas dans la grammaire à composer un chant de l'Iliade, une tragédie de Corneille* ». Ce qui ne veut pas dire, ajoute le Maréchal Foch, qu'il ne faut pas apprendre la grammaire, mais ce qui veut dire qu'en matière d'art, *savoir les règles n'est pas synonyme de pouvoir créer* » (b).

(a) V. Proust. — *Le temps retrouvé*, p. 29).

(b) Maréchal Foch. — *Des principes de la guerre. Conférences faites en 1900 à l'École supérieure de guerre*. p. 16, 8^e édition. Berger-Levrault. Paris, 1926.

Et lorsque ces deux moments, ces deux comportements que nous avons cru devoir distinguer, celui de la critique et celui de la création, se confondent ou simplement s'entremêlent, ce n'est pas sans de graves inconvénients, de l'aveu même des auteurs. Écoutons M. Paul Valéry : « Or il est arrivé que ces deux modes d'activité ont eu en moi des rapports particuliers, et que, tandis que je me livrais à diverses recherches qui n'avaient rien de littéraire, toutefois le démon ou le sens de l'art veillait au fond de mon esprit. Mais ensuite, quand les circonstances m'ont

sens de notre entreprise ? Ce serait de replacer la question de la création poétique dans celle qui l'enveloppe de toutes parts, de l'activité créatrice en soi, considérée dans quelque domaine que ce fût, et en particulier dans la société de notre temps. Nous voudrions saisir plus intimement le lien qui rattache, au fond des choses, l'élan créateur du poète et celui de la vie universelle. Les difficultés, que nous avons approfondies au sujet de la poésie et à l'occasion du principe de transcendance, sont des constantes de tout effort réalisateur, constantes qui varient suivant le milieu, l'époque, la matière, et le terrain sur lequel s'exerce et se spécialise l'art. Or, notre temps est un des moments caractéristiques de la Durée humaine. Si l'humanité, placée une fois encore devant son risque essentiel — « être ou ne pas être » — doit inventer des solutions nouvelles à des problèmes jusqu'alors inconnus d'elle, du moins par leur ampleur et sous la forme où ils s'imposent maintenant à son attention, il doit y avoir un rapport étroit entre d'une part les questions que soulève actuellement la société et que doit résoudre *le génie social*, et d'autre part celles de la renaissance de la poésie, qui se posent au *génie poétique*. Voilà pourquoi notre essai métaphysique sur la création poétique ne se distinguerait pas, au niveau où le principe de transcendance nous fait progressivement monter, d'un essai sur l'art et la société, ou encore, sur l'art et la vie.

« tardivement conduit ou reconduit à écrire, quand je me suis remis à composer des poèmes, il arriva que les idées, les méthodes, le système de pensée qui m'étaient devenus essentiels ne purent pas ne pas paraître et agir dans mon opération d'écrivain. Je crois que cela se voit peut-être trop. » (V. Bulletin de la Société française de philosophie, 28 janvier 1928, p. 3).

I

LE RYTHME INTÉRIEUR
ET LE RYTHME UNIVERSEL

La poésie, comme l'art en général, a pour objet et pour but l'idéal. Nul sophisme, nulle dialectique n'aura raison de cette certitude. Même les partisans de l'esthétique scientifique la reconnaîtront, ou, en tout cas, s'abstiendront de la contredire, car, autre chose est d'étudier les productions artistiques à titre de faits esthétiques, positifs au même degré que les faits physiques pour découvrir les lois de la pensée qui invente, de la technique qui réalise, et autre chose de créer. Quant à leurs œuvres achevées, accomplies, les poètes, les peintres, font partie de la nature et deviennent des objets de science, du réel à observer, à analyser objectivement; quand ils produisent, au contraire, ils sont irréductibles aux faits, aux autres êtres, aux matériaux de toute sorte dont ils se servent; ils les dépassent, en effet; qu'on le conçoive d'une façon ou d'une autre, ils sont de l'idéal en mouvement. Or, de certains l'on dit qu'ils sont vrais, tandis qu'on hésite ou même on se refuse à l'affirmer des autres. Cette distinction est significative dans ce domaine où l'invention est non pas une découverte de ce qui est, mais la production de ce qui n'existe pas encore, production dans laquelle prédomine le facteur personnel, subjectif, et qui réussit dans la mesure où elle relève non plus seulement de l'intelligence, mais surtout du génie dont on ne peut rien dire de mieux qu'on ignore ce qu'il est, d'où il vient, et où il va. Il y a donc, au sein du réel le plus transcendant, un ordre objectif des choses, et, au sein du réel immanent à la sphère de notre perception utilitaire, une nécessité objective de se transcender. L'art est l'activité la plus libre et aussi la plus déter-

minée. Dans la science, on ne fait aucune difficulté pour reconnaître que l'intelligence, aux points de tangence entre le réel et l'esprit, où se produit l'invention, se subordonne absolument à l'expérience; elle ne songe nullement à modifier l'univers. Ses plus riches hypothèses ne sont que des interprétations; elles répondent avant tout au seul besoin de connaître et de comprendre. Dans l'art, il semble en être autrement. C'est que, chez le savant, la pensée est contrainte de partir d'un objet préexistant; chez l'artiste, elle le précède et se comporte comme si elle était capable de l'engendrer; dans le premier cas, il s'agit d'une sorte de projection de l'univers sur le moi; dans le second, d'une projection du moi sur l'univers. Et cependant, l'artiste est toujours soumis, même dans ses productions les plus originales et les plus personnelles, à un ordre des choses qui ne vient pas de lui, dont il ignore même les origines et le fondement, et qui s'impose à lui catégoriquement².

(2) Cette question de la liberté et de la nécessité est une de celles qui domine l'évolution des arts. Elle influence les écoles littéraires et artistiques, bien que celles-ci dérivent avant tout de l'individu : le génie est non pas collectif, mais individuel. Au surplus, elle est essentielle à l'humanité, et sans doute à la vie universelle en tant qu'elle se réfléchit dans une conscience capable à la fois de penser le réel et de le transcender. La nécessité, c'est tantôt l'ordre objectif des idées et tantôt l'ordre objectif des choses, l'ordre étant ici et là considéré comme la nature. Si elle était absolue, elle imposerait des lois à la production artistique, lois dont les règles ne seraient que la réfraction à travers les conditions pratiques de la réalisation, que des applications commodes et opportunes au problème de la technique. Dans le premier cas, ce sont les classiques; dans le second, les réalistes. Et le mouvement évolutif a conduit des uns aux autres par l'intermédiaire des romantiques : le romantisme, c'est, sous l'impulsion d'un individu de génie (V. Hugo) la réaction de la liberté contre la nécessité, de l'individuel contre l'universel. C'est ainsi que le définit excellemment M. Parodi : « Le romantisme, écrit-il, se présente comme en révolte contre les règles, contre l'académisme « en peinture et en sculpture, contre les trois unités au théâtre, « contre le didactisme, la pompe et l'appareil mythologique en « poésie, contre les conceptions d'un idéal universel et immuable, d'une Beauté figée et impersonnelle ». Et, avec raison, l'auteur ajoute cette conséquence d'une telle « rébellion » : « Il semble bien impliquer une certaine notion, encore confuse au « début, de la mutabilité des formes esthétiques, selon les conditions changeantes des milieux et des temps, de l'arbitraire. « de toutes les contraintes, celles des mœurs comme celles du « goût, contre lesquelles on en appelle à la nature » (a). — Il serait facile de montrer que notre époque, surtout depuis la guerre, oscille entre deux tendances, l'une, au néoromantisme; l'autre, au

Mais quelles sont les réalités auxquelles correspondent certains arts comme la musique et la danse ? Pour la peinture et la sculpture, nous savons quels sont les modèles que leur offre la nature. La poésie fait, avec les mots dont le sens est conventionnellement attaché aux objets, ce que le peintre, par l'intermédiaire de la couleur et du dessin, fait avec les images cueillies au dehors par ses perceptions. Pour l'architecture, la question est moins simple, plus délicate. Il n'existe rien dans le monde physique dont les temples, les cathédrales, les édifices soient originellement des copies et qui en aurait inspiré l'idée. Seulement, nous suivons, à travers les temps, le progrès continu de la construction utilitaire, et par lui nous saisissons sur le vif ce besoin naturel, spontané, qu'a l'homme de toujours se surpasser, d'aller au delà de ses résultats, de reculer la limite de ses efforts. Et que cette transcendance se manifeste non exclusivement par un perfectionnement dans l'ordre pratique de la commodité et du confort, mais par un surcroît de beauté qui même est devenu prédominant, prouve que l'art n'est pas plaqué du dehors sur l'action; il n'est pas extérieur, étranger à elle; il lui est essentiel.

néoclassicisme. Mais nous ne pouvons nous attarder. Bornons-nous à dire que notre thèse transcende ces fluctuations sans être pour cela abstraite, en dehors de la mêlée, et qu'elle fournit une base sûre pour résoudre ces conflits. Quoi qu'il en soit, Proust nous montre comment tout véritable artiste doit synthétiser en lui et dans sa production, simultanément la liberté et la nécessité. « *Nous ne sommes nullement libres, dit-il, devant l'œuvre d'art; nous ne la faisons pas à notre gré; mais préexistant à nous, nous devons à la fois parce qu'elle est nécessaire cachée, et comme nous le ferions pour une loi de la nature, la découvrir* » (b). Mais il se garde bien de tomber dans le réalisme dont il a discerné le défaut principal, à savoir de prendre pour une image objective, impersonnelle, et désintéressée, une représentation des choses déformée, où l'homme le plus simple, le moins évolué, est déjà un artiste sans le savoir. « *Je m'en assurais, dit-il encore, par la fausseté même de l'art prétendu réaliste et qui ne serait pas mensonger si nous n'avions pris dans la vie l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons au bout de peu de temps, pour la réalité même* » (b).

(a) V. Parodi. — *Revue de Métaphysique et de morale*, octobre-décembre 1931, p. 514.

(b) V. Proust. — *Le temps retrouvé*. T. II, p. 28. (Librairie Gallimard, Paris).

Dans ces conditions, comment devons-nous comprendre la musique et la danse ? Dira-t-on qu'on peut passer des bruits, des sons, des harmonies qui sont dans la nature à ceux qu'imagine le musicien ; et des pas, des sauts, des mouvements, des gestes, que le corps produit spontanément pour les nécessités de son existence, de la mimique par laquelle s'extériorisent ses émotions, aux gesticulations systématiques, coordonnées, et harmonieuses qu'invente le danseur ? Peut-être, quoique en nombre comme en qualité, l'artificiel dépasse à l'infini, semble-t-il, le naturel. Mais en admettant qu'il y ait là une part possible d'imitation, le réalisme ne réussirait pas à expliquer ce qu'il y a de caractéristique dans l'art de la danse et dans celui de la musique, lorsque leurs productions relèvent véritablement de la beauté. L'artiste, a-t-on dit, est un révélateur. Qu'est-ce que révèlent le danseur et le musicien ? Nous ne pouvons nous attarder à approfondir cette difficile question. Autrement, nous aboutirions à montrer que ce qui les inspire, ce qui détermine leur élan, et les force à dépasser les formes inférieures où s'expriment par les sons et les mouvements la joie et la douleur, pour atteindre à celles de plus en plus élevées, correspondant à des niveaux supérieurs de vie, à des plans plus profonds de conscience où ils sont capables d'art pur, c'est un *rythme intérieur* en sympathie inconsciente ou en communion volontaire avec le rythme universel. Ainsi le principe abstrait de transcendance recevrait-il un contenu concret ; l'idée d'élan vital, par quoi nous rendions compte, dans l'espèce et dans l'individu, de la nécessité où ils sont de toujours tendre au delà de l'accompli, du résultat obtenu, même et surtout quand il est suffisant et que l'effort pourrait s'y complaire et s'y reposer, cette idée, qui paraissait peut-être une vue logique de l'esprit, se remplit de réalité, et de cette même réalité dont sont faites nos sensations, par quoi notre corps vit du monde extérieur ³.

(3) « Le rythme est une fonction profonde qui gouverne toutes

Mais cette notion de rythme qui devrait nous être familière ⁴ puisqu'elle exprime un fait intime, vécu

nos formes de perception et de motricité ». (Delacroix, *Op. cité*, p. 261).

(4) Le rythme envahit dès son plus bas âge la conscience de l'enfant; le rythme physique s'y confond très tôt avec le rythme intérieur. C'est ce qui ressort manifestement de la nature du mouvement. M. Bergson a dit que notre intelligence raisonne après coup comme si le mouvement « *s'était appliqué* » sur l'espace. Or, le simple comportement de la marche implique une adhérence profondément ressentie du corps qui se meut à l'étendue; en chacun des mouvements de cette action continue, les pas ne font qu'un avec le sol. Et voici que le déplacement, vécu comme un élan indivisible du point de départ au futur point d'arrivée, se trouve fragmenté par l'alternance nécessaire et naturelle du pied gauche avec le pied droit. La continuité persiste au sein de la discontinuité dans l'alternance régulière de deux mouvements distincts et solidaires, séparés et constamment liés l'un à l'autre, dont chacun, quoique indépendant, s'accomplit approximativement de la même façon, sur une longueur d'espace, et remplissant une même longueur de temps. Et le sentiment du rythme s'enracine et s'éclaircit d'autant plus dans l'organisme et simultanément dans l'esprit que, quoique se déroulant sur une étendue concrète, le mouvement s'accomplit comme sur l'espace abstrait du mathématicien, puisque, surtout attentif au but à atteindre, celui qui marche fait obligatoirement abstraction des sensations tactiles et visuelles dûes à son étroite solidarité avec la terre. Il serait intéressant d'approfondir les changements qui, à cet égard, se sont effectués dans la nature humaine par le développement rapide et excessif des modes de locomotion auxquels la marche cède progressivement. D'abord, la vitesse diversement accélérée agit sur des êtres qui ont déjà acquis ou réveillé en eux le sens du rythme en marchant. Ensuite, dans ces mécanismes auxquels le corps et l'esprit sont rivés dans une sorte d'unité artificielle, mais elle aussi de plus en plus vécue en profondeur, il y a des alternances d'actes, d'attitudes (non seulement des membres et du tronc, mais des organes des sens) qui tous se fondent dans un rythme global d'autant plus complexe qu'il se compose avec le rythme naturel et immédiat dont le jeu mutuel du pied et du bras droit, du pied et du bras gauche avait originellement déposé le sentiment sans doute très vif dans la conscience. Enfin ne doit-on pas tenir le plus grand compte de l'écho en elle des formidables mouvements dont la terre est animée ? Il a fallu que nous en fussions distraits; autrement nous n'aurions pu vivre. Mais cette étroite adhésion de tout l'organisme (corps et âme) avec le sol, qui a rendu nécessaire cette distraction, ne le remplit-elle pas aussi du sentiment inconscient de cette rotation régulière, déterminée, invariable, quant à l'espace et quant à la durée, prévisible, de la terre autour de son centre d'attraction ? Nous ajouterons une dernière réflexion, avec prudence néanmoins, en nous défiant des généralisations.

La science nous découvre des sens autres que ceux que reconnaissait une psychologie rudimentaire et qu'elle avait rendus « classiques ». Mais le nombre de ces nouveaux venus est-il lui-même limité ? Sans doute, nous devons les ignorer dans la mesure où il faut que nous restions insensibles, étrangers à certaines forces, à certains phénomènes, peut-être à d'innombrables phénomènes et forces de la nature. Cela ne prouve nullement qu'ils n'existent pas et qu'ils n'aient aucune influence sur nous. Or, écoutons les hypothèses hardies de M. Maeterlinck : « Nous » avons, dit M. Llambi-Campbell, dans une curieuse étude encore

par nous au sein de tout notre être, et qui, nous pénétrant, de partout, nous imprègne des franges de son universalité, nous demeure étrangère; on abuse du mot, on pense rarement la chose. Ce n'est pas sans des causes profondes dont l'une au moins nous intéresse particulièrement. Dans le monde physique, peu nombreux sont les phénomènes rythmiques que perçoivent directement nos sens, et, au surplus, l'on n'y prête qu'une attention distraite. Le rythme qui frappe le plus l'imagination, qui est capable de l'émouvoir dans ses profondeurs et durablement, c'est celui du langage. La parole rythmique ne tarde pas à envelopper de sa cadence régulière et fortement accentuée l'auditeur qui bientôt en adopte le mouvement, s'en laisse bercer à la fois du dehors et au dedans de lui-même, et lui livre jusqu'à sa pensée. Or, la parole rythmique est devenue un fait rare; elle ne se manifeste que dans des circonstances exceptionnelles, elle a ses heures réservées, elle ne marque pas de son empreinte la société. Chez les peuples dont le progrès n'a pas dissocié la complexion originelle, le langage est une « *gesticulation* » naturelle qui comprend, dans l'unité de leur expansion spontanée, les éléments que nous, au contraire, nous avons distingués d'abord, puis laissés se développer chacun pour son propre compte; et cette gesticulation qui se confondait avec la mimique émotionnelle est rythmique. Le geste ne s'ajoute pas au mot, il en fait partie; le rythme ne se plaque pas sur le geste et sur la phrase;

« inédite sur la Radio-Pression universelle, nous avons des yeux-« lumière ». Et j'ajoute : « pourquoi ne pourrions-nous avoir des « yeux-gravitation, des yeux-temps, des yeux-espace, des yeux-force, des yeux-éther, des yeux-infini, et combien d'autres qui « percevraient des phénomènes dont nous n'avons pas la moindre « idée ? » (b). S'il en était ainsi, ne devrait-il pas régner en nous le plus grand désordre, la plus intolérable confusion ? Il n'en est rien pourtant, parce que, certainement, toutes ces causes d'inconscientes sensations, tous ces objets d'inconscientes perceptions obéissent chacun à un rythme global, synthétique, universel, dont la rotation de la terre autour du soleil est le symbole mécaniste le plus apparent.

(a) V. H. Bergson. — *La pensée et le mouvement*, p. 13.

(b) V. M. Maeterlinck. — *Avant le grand silence*, p. 142. Bibliothèque Charpentier, Paris, 1934 (et, dans le même passage, citation d'une étude inédite de Llambi-Campbell sur la Radio-Pression).

il n'y intervient pas après coup; il est inhérent à l'élan qui engendre simultanément la pensée et tous ses moyens d'expression. C'est une création indivisible. Chez eux, il n'y a pas d'autres moyens de communication entre les individus que le « *style oral* ». Ils sont obligés d'entendre pour apprendre; ils possèdent l'art d'écouter; par cet exercice continu, leur appareil auditif est devenu merveilleusement sensible; et comme leur mentalité, ainsi que leurs mœurs, sont tout pénétrés du mystère de la vie, comme les pratiques quotidiennes ont un caractère religieux que les cérémonies collectives perpétuent et renforcent, le son émis par les lèvres, souvent tout bas dans les circonstances graves, et directement à l'oreille à laquelle seule il était destiné, se revêt du sens profond et caché que l'on attribue à toutes choses; il inonde les détails de la conduite et les objets qui en sont les témoins ou les instruments de l'importance, de la gravité, et de la secrète signification de tout l'univers. Le rythme du monde, sur lequel instinctivement s'accorde le rythme de leur existence et celui de leur langage, les possède entièrement. Leur danse est donc naturellement rythmée; leur parole naturellement poétique, non pas comme nous l'entendons, mais en ce sens que la cadence, le mouvement accentué et harmonieux, loin de s'y ajouter, en faisaient dès le premier jet partie. Sans doute ils ne raisonnent pas sur le rythme; ils ne sont pas les logiciens de leur système; mais ils ne sont pas non plus de purs empiriques, des praticiens; parmi eux il y a des initiés qui possèdent à fond le sens de leur art; et le groupe participe indirectement à ce mystère, sans le comprendre, mais en le vivant d'autant plus gravement et passionnément.

Que l'on se retourne maintenant vers nos sociétés civilisées : tout change. Chez les peuples qui, sur notre voie, ont fait le plus de progrès, le langage est utilitaire; il ne sert qu'aux échanges des valeurs matérielles et aux obligations ou aux agréments de la sociabilité. Aussi est-il inanimé, comme la vie col-

lective elle-même. Le mot est dépouillé du geste dont il n'était qu'une des expressions, qu'un des aspects. Le geste au lieu d'être la manifestation d'une idée, d'un désir, d'une émotion vécus par tout l'être d'où, sous leur poussée, il jaillissait spontanément, est refoulée par l'éducation, finalement inhibé. Alors que le langage primitif était une gesticulation naturelle, désormais la parole est comme invertébrée; elle est devenue abstraite, même quand elle s'applique à des objets concrets ⁵. Il s'est produit lentement, progressivement, un phénomène de dissociation que le développement de la pensée logique et la prépondérance croissante de l'éducation livresque ont rendu de plus en plus nécessaire et général. Qu'on imagine la réflexion mathématique d'un esprit lisant et écrivant une démonstration à voix basse, et l'on comprendra comment ce rythme inhérent au langage des peuples non dissociés est devenu non seulement inutile, mais même indifférent. On l'ignore, on s'en passe, on apprend à s'en passer. Sans doute reparaît-il ici ou là, dans l'éloquence, dans la poésie, dans le chant, dans la danse et dans la musique; mais alors il est perçu comme un surcroît à la distraction, comme un supplément au plaisir, comme un moyen d'augmenter le charme auquel on s'abandonne dans un moment de repos ou de frivolité; il n'est pas vécu profondément; il est dépouillé de son sens; il a perdu son caractère religieux, celui qu'il possédait par le fait qu'il participait du rythme universel.

Or, n'est-il pas vrai qu'il reprend tous ses droits chez l'artiste qui a, comme l'on dit, la danse et la musique dans le sang ⁶. Chez lui, les sons et les mou-

(5) « Le rythme, c'est la construction du temps suivant la spontanéité de l'âme ». (Delacroix. — *Psychologie de l'Art*, p. 257).

(6) « Ce serait une erreur de croire que nos états affectifs ou « représentatifs soient par eux-mêmes inertes, et qu'il faille y « ajouter quelque chose pour qu'ils deviennent moteurs. Lorsque « le mouvement n'accompagne pas immédiatement une affectation ou une représentation, c'est que nous empêchons ce mouvement de se produire, nous l'inhibons... » (V. Luquet, cité par Marcel Jousse, *Archives de philosophie* II, *Etudes de psychologie* p. 4. « Or cette inhibition, ajoute Jousse, est encore activité « motrice »).

vements ne sont pas analogues à un langage plus ou moins conventionnel, à un système de signes que l'on rapporte analytiquement à des images, à des idées, à la façon dont le traducteur cherche dans son vocabulaire les termes correspondant exactement à ceux employés par l'écrivain étranger. Ils ne sont pas, en vertu d'un système, les interprètes de ce qu'il éprouve ou pense au dedans de lui-même. Ils sont tels qu'ils étaient dans les civilisations lointaines et qu'ils restent encore dans la plupart de celles de l'Orient et chez les primitifs, à savoir une gesticulation naturelle, qui, sans cesser d'être naturelle, devient réfléchie, consciente d'elle, s'approfondit, et se dépasse, se perfectionne par une exhaustion de la vie à laquelle participe l'artiste, des niveaux où vibre son âme en communion étroite avec l'âme du monde. Nous avons dit ce qu'il faut penser du métier; aucune forme d'activité, fût-elle le plus idéale, relevât-elle le plus de l'inspiration, ne peut se passer d'un apprentissage. Le plus grand, le plus divin des compositeurs est un technicien éprouvé. Mais lorsque cette technique est complètement à son service, qu'indéfiniment perfectible elle ne lui oppose plus aucune résistance ni défaillance, alors l'émotion, la pensée, le comportement, le son, les images, les mots, les mouvements composent indistinctement l'acte créateur qui est indivisible. Si même les confidences des auteurs ne nous l'apprenaient, est-ce qu'en écoutant une sonate, une symphonie, un quatuor de Beethoven, nous ne le voyons pas dans cette attitude d'une âme en prière, qui entend, qui écoute, qui écrit dans une atmosphère de grandeur religieuse, de mystère indévoilé, qui se drape d'inconnu, d'un nouvel impénétrable, à mesure que le langage semble le briser, et en morceler la profonde et toujours *une* signification ? Mais le cas du danseur nous paraît plus significatif encore.

Pour la foule, la danse est un jeu qui participe évidemment de la joie et du désir. Mais pour le véritable artiste, elle est un art et une fonction; elle tient

du sacerdoce; elle est essentiellement mystique; jusque dans ses formes légères, elle conserve quelque chose de sacré. Les sociétés, qui croient pouvoir se passer d'elle, sont celles-là même qui ont relégué la religion au second plan, ou au dernier, de leurs préoccupations, et l'ont écartée résolument de leurs institutions, si non de leurs mœurs. Mais la danse artistique était, est en soi, devrait toujours être l'une des formes des expressions de la conscience collective, l'une des apparences du mystère⁷ qu'est en lui-même et que vit l'être social. Elle extériorise en mouvements naturels, mais réfléchis, perfectibles, harmonieux, les émotions, les aspirations, les croyances et l'immortalité du groupe, pour les individus qui les vivent inconsciemment au fond d'eux-mêmes, par quoi ils se revivifient, dont ils se nourrissent, et se recréent lorsqu'ainsi joués devant eux conformément à une mimique qui leur est commune, ils peuvent y participer effectivement. Quel est le principe originel et fondamental de la danse ainsi comprise? Ce ne peut-être que le rythme. Or ce rythme qui existe dans l'univers, qui a un fondement objectif dans la nature, est aussi intérieur. Allons donc du corps à l'âme.

L'activité organique n'est pas seulement réglée; elle est rythmée⁸. C'est manifeste dans deux au moins

(7) « *La danse mimique ou dramatique...* n'est pas, dit M. Delacroix, seulement l'imitation d'un modèle préexistant, elle est surtout la création de l'action par le rêve de l'action ». (Delacroix. — *Psychologie de l'Art*, p. 240. Toute la page serait à citer). Autrement dit, dans la danse, le jeu est dépassé, se transcende par un besoin de création; il est une affirmation de soi. Dans la danse collective, à laquelle participent tous les membres du groupe, celui-ci, dit encore le même auteur, « mû par le besoin puissant de s'affirmer et de persévérer dans son être (et non seulement, ajoutons-nous, dans ce qu'il est statiquement, mais dans son dynamisme à la fois vécu et rêvé) accomplit dans une sorte d'attente sacrée et d'émotion fascinée les grands événements qu'il espère ». (Delacroix. — *Même ouvrage*, p. 241).

(8) « Tout rythme (spontané) n'est qu'un mouvement musculaire plus facile » (Lalo. *Sentiments esthétiques*, p. 5; complété par Jousse, op. cit., p. 113). — Et encore : « L'organisme vivant nous apparaît de plus en plus comme un accumulateur d'énergie dont les incessantes déflagrations activent ces quelques centaines ou ces quelques milliers de gestes vite stéréotypés, qui forment le comportement quotidien. Naturellement cette

des fonctions biologiques : la respiration et la circulation. Mais sans doute en est-il ainsi de toutes les autres. Ce qui nous égare dans l'interprétation de ce genre de faits, c'est que nous avons dans l'esprit un schéma auquel nous confrontons toutes les combinaisons de gestes et de mouvements : schéma idéal, quoique concret, et qui ne relève que de la quantité, à savoir celui d'un point mathématique se déplaçant sur une ligne divisée en deux parties égales, et à partir du milieu, jusqu'à ses deux limites extrêmes, dans une alternance d'aller et de retour qui, théoriquement, devrait durer indéfiniment. Or, ce schéma qu'arbitrairement nous considérons comme parfait ne s'applique pourtant qu'aux corps inertes ; il figure l'automatisme. Tout autre est celui des corps vivants ; le rythme vital se produit dans le monde de la qualité ; il est donc infiniment complexe. Il est moins géométriquement exact ; on y perçoit moins nettement la symétrie. Il existe pourtant, se déroulant d'une manière sûre, régulière, harmonieuse même, et dans une richesse d'éléments, d'ordre, de synthèse, de supérieure nécessité, dont le rythme tout mécanique du balancier ne nous donne qu'une faible, qu'une fausse idée. Que l'on se représente, à présent, tout ce qui rentre dans cette alternance vitale observable dans le cœur et dans les poumons, tout ce qui constitue ce mouvement rythmé par une ordonnance dont le principe et le sens sont essentiels à l'organisme, et y sont vraisemblablement non localisés en un point précis, mais plutôt coextensifs au corps entier : à l'analyse, nous verrons un nombre difficilement appréciable de cellules dont chacune est complexe, et possède sa vie propre, est animée d'un mouvement particulier, dont les multiples éléments obéissent, eux aussi, à un rythme vital spécial. Alors le rythme collectif ne s'explique que par une nécessité supérieure qui entraîne dans un sens déterminé tous ces rythmes in-

« énergie vitale, comme toute énergie, se débite par vagues successives, rythmiquement. Mais ce rythme est vivant ». (Idem. Conclusion, p. 232).

dividuels. Il y a là plus qu'une concordance; cette vision nous impose plutôt l'hypothèse d'un accord physique, si l'on veut, mais tangent au psychique; en tout cas, aucune place ne peut y être faite au hasard ni à un jeu de causalités aveugles; nous avons affaire à une harmonie : celle, par exemple, des instruments dans un orchestre dirigé par l'unité de la composition, et par la maîtrise du chef d'orchestre grâce à qui cette unité est celle d'une pensée réfléchie, consciente d'elle-même et capable de vouloir. Nous raisonnerions de la même manière, si nous allions de l'espace des infiniments petits à celui des infiniments grands, au sein de l'univers, et de la multiplicité innombrable des vastes corps dont il détermine l'existence et les mouvements par la nécessité globale de son propre rythme vital.

Or, la conscience est une interprétation synthétique de la vie. Dans les sociétés qui n'ont pas opéré le dédoublement entre l'être et sa réflexion, entre son comportement originel et la logique acquise de ses idées, enfin entre sa gesticulation naturelle et le langage collectif, l'on comprend pourquoi l'existence du corps social, autant que celle des individus, obéit à un rythme qui se manifeste sensiblement jusque dans les actions les plus utilitaires, actions que, chez nous, commande uniquement une technique de mouvements pratiquement organisés en vue du résultat à obtenir. Les primitifs accompagnent exactement leurs actes pour soulever un fardeau, lancer un canot sur le fleuve, de chants, de sons, qui ne sont pas faits pour les réjouir, pour les distraire du poids de leur travail, mais pour imprégner leurs efforts d'une cadence supérieure, où leur conscience, plus ou moins confusément, réfléchit un rythme vital dont dépendent leur conduite particulière et le succès de leur entreprise. C'est en vertu de la même spontanéité, où la nature se manifeste indissociée, mais dans un rêve vivant à des niveaux où l'âme, où les facultés de l'esprit sont dégagées de l'utilité matérielle, celle des besoins physiques, et dont dépend l'existence du

corps, que le danseur adopte des attitudes, combine des gestes, coordonne des positions, fusionne des états dans la continuité d'un élan, et en fait au total comme des chants de mouvements. Or ces chants, à leur manière, suivant un certain mode, expriment le rythme vital, le même que traduit la parole gesticulée dans les sociétés indissociées⁹.

(9) « La danse est une sorte de sculpture animée; elle ajoute « aux belles attitudes la fluidité et la variété qui proviennent du « mouvement. Elle est la grâce et la vie de la beauté. Par son « rythme, elle crée une sorte d'euphorie... elle possède un pouvoir « de contagion; même immobile, le spectateur en imite le rythme. « En lui-même, il règle sa vie physiologique, ses sentiments, et « ses pensées sur la cadence du spectacle dansant ». (V. Fortunat Strowski : *Le théâtre et nous*, p. 13). Écoutons encore Paul Claudel, qui doit probablement à ses relations d'intime amitié avec le danseur incomparable que, d'après ses admirateurs compétents et passionnés, fut Nijinski, d'avoir pénétré à fond, semble-t-il, le mystère de la danse : mystère qui, pareil à celui de la vie elle-même, dépassera toujours infiniment toutes les analyses et les plus lumineuses intuitions. S'il l'a si admirablement sondé et traduit, c'est, croyons-nous, parce qu'il dépouille le plus possible, le mouvement de la masse matérielle du corps; il le réduit à des lignes, à des directions, à des élans; la force physique se fond à ses yeux dans la force spirituelle; et ce dynamisme spirituel lui-même n'est plus que courants d'énergie, qu'orientation, que tendances, peut-être que recherches de finalités essentielles, pour-suites libres et ordonnées d'un rêve perdu, en train de se retrouver. Donc, Paul Claudel, parlant d'étranges dessins que lui montre Mme Nijinski : « Ce sont des figures humaines et le propre port-« trait du Sylphe dessinés par des trajectoires qui s'entrecroisent. « A la rencontre et au centre de forces circulaires et de tourbil-« lons algébriques, se dresse un être fait d'une interférence de « lignes. C'est comme si l'homme était fait membres et figures, « d'un nœud et d'un foyer de mouvements que le danseur dis-« tribue et récupère, fonction d'un nombre, centre ivre, réalisa-« tion d'une âme dans la décharge d'une étincelle ». (V. Paul Claudel. — Préface à *Nijinski* de Romola Nijinski, p. 11, Denoël et Steele, Paris, 1927). La connaissance de cet ouvrage et de sa remarquable préface, nous la devons à notre excellente amie Jeanne Ronsay, l'une des artistes des plus sincères, des mieux inspirées et des plus savantes de notre époque, qui s'est vouée à son Art comme les Apôtres et les grands Mystiques à leur religion, et dont l'école, comme chargée d'une mission, répand discrètement son rayonnement en profondeur sur l'expansion progressive de la danse, en France et à l'étranger. Nous devons à ses entretiens érudits et exaltés, à ses lumineuses explications, à ses créations révélatrices, et surtout à la contagion de sa foi indéfectible, de comprendre, de goûter, d'aimer à méditer cet art qui, sans elle, ne nous aurait sans doute livré de lui que ses aspects les plus extérieurs, les manifestations les moins significatives, ou les plus dégradées. Qu'elle en soit ici affectueusement remerciée.

Quant à cette façon, de la part de Claudel, de ramener les corps, les masses matérielles en mouvement, à des lignes, à des orientations, à des schémas de forces de plus en plus réduites au principe spirituel qui les crée et les dirige, ou mieux encore qui les constitue, qu'on veuille bien la confronter avec les ten-

Nous en dirions autant de la musique. Elle aussi fut primitivement un système de signes naturels par quoi s'extériorisaient les émotions liées au rythme de la vie collective. C'est même à ce stade de son évolution qu'elle avait un véritable pouvoir de suggestion, qu'elle était capable d'exercer une fascination profonde sur les esprits, et de les faire passer par différents états jusqu'à les ouvrir à un monde de perceptions différentes de celles des sens. Dans les civilisations plus avancées, mais où l'art musical n'en conservait pas moins ce caractère originel, elle était, dans les cérémonies religieuses, la véritable parole spirituelle, celle dont le langage, composé de phrases et de mots, trop chargé d'intellectualité, n'était qu'une imitation, ou encore un instrument. Seule, elle réussissait les métamorphoses que les mystères devaient accomplir dans les individus, pour l'intérêt de la société poursuivant sa propre évolution sous la conduite prudente et experte des initiés. Nous disons : elle seule; et en effet, les phrases douées d'un pouvoir magique, ne le devaient qu'au rythme précis dont les mots y étaient animés, rythme qui en faisait des phrases musicales, des chants.

Quant à la poésie, qu'est-elle sinon une musique de mots, un rythme d'images, une harmonie de pensées ? Ici encore, la dissociation s'est effectuée entre des éléments qui, dans les civilisations *naturelles*¹⁰, étaient donnés synthétiquement, dans un

dances dominantes de la physique contemporaine. V. sur ce point, M. Bergson, *la Pensée et le Mouvant*, Introduction, notamment, p. 90. « Tôt ou tard, pensions-nous, la physique serait amenée à « voir dans la fixité de l'élément une forme de la mobilité... Par « le fait, les grandes découvertes théoriques de ces dernières années ont amené les physiciens à supposer une espèce de *fusion* « entre l'onde et le corpuscule, — nous dirions entre la *substance* « et le mouvement. Un penseur profond, venu des mathématiques « à la philosophie, verra un morceau de fer comme « une *continuité mélodique*. »

(10) Le contexte empêchera toute confusion au sujet de cette expression. Toute civilisation est le produit d'une évolution conforme à la nature, quelle que soit la part qu'y prenne l'homme; et nous savons combien il serait difficile, sinon impossible, de remonter vers les origines. Mais, d'une part, nous admettons (v. M. Bergson : *les deux sources de la morale et de la religion*) que le primitif reste immuable sous l'acquis; et d'autre part, nous pouvons, en comparant divers comportements, mesurer la distance

acte indivisible. Le langage est instrument d'analyse, né des relations sociales, répondant aux besoins des échanges, il a acquis une individualité sous l'influence du style écrit généralisé. Comme si les mots existaient à part les uns des autres, avec une personnalité distincte, comme si les idées étaient des atomes psychiques autonomes, composer apparaît une opération pareille à celle dont les artistes décorateurs font des mosaïques : elle associe des morceaux de parole et des morceaux de pensée avec ce ciment plus ou moins fragile que lui fournit un sentiment vécu ou une intuition sur le monde. Dans ces conditions, il n'y a pas un rythme nécessaire à chacune de ces combinaisons, puisqu'il serait plaqué sur elle du dehors, après coup, après qu'elle aurait été constituée. Et en effet, beaucoup de poèmes peuvent être lus de façons diverses, qui varieront avec leurs interprètes, et même d'une manière indifférente, sans accents, sans modulations, sans balancements dans la voix, comme il est de bon ton de ne les accompagner d'aucun geste, d'aucun mouvement du corps. Sans doute dira-t-on que ce ne sont plus des poèmes. Mais que l'on en soit arrivé à une telle conception d'une poésie qui pourrait être dite à haute voix sur le même ton uniforme qu'elle serait lue mentalement, c'est-à-dire avec autant de neutralité de la part du corps que s'il s'agissait de réciter une démonstration mathématique, montre bien ce travail de dissociation qui, au terme d'une longue évolution, substitue la coutume à la nature, à la poésie naturelle une poésie toute artificielle et conventionnelle : en effet, puisqu'il n'en subsiste que ce qui la distingue de la prose en vertu d'un système de conventions.

Mais remontons vers les origines; essayons de revivre ces phases et ces sortes de civilisations où la dissociation ne s'était pas encore produite et où le langage était presque toujours oral, où dans quelque

entre celui qui est naturel et celui qui est artificiel. Ici, nous voulons dire : civilisations indissociées, terme commode que nous empruntons au vocabulaire de Marcel Jousse (*v. l'ouvrage cité*).

domaine que ce fût, il était toujours une gesticulation naturelle, soit fixée dans des formes consacrées, soit jaillissant au choc des circonstances à la manière d'un comportement spontané : la poésie, nous la verrons se dérouler suivant un rythme qui lui est essentiel, puisque c'est d'un rythme qu'elle naît, c'est par le rythme qu'elle est constituée. Comme nous avons eu maintes fois l'occasion de le dire, un poème, c'est un chant; plus qu'un chant, c'est une danse¹¹; danse à laquelle collaborent, dans une union indivisible, tous les modes d'expression, depuis la gesticulation organique jusqu'au balancement de l'esprit où les idées jaillissent du même rythme qui remplit, des profondeurs de l'être, ses émotions et ses désirs. Et en effet, prenons deux instantanés : l'un, sur une danse sacrée, où, dans un moment de ferveur religieuse et de suprême invocation, les mouvements discontinus semblent se fondre au seuil d'un continu d'immobilité; l'autre, sur un poème chanté par une voix qui condense, en tous les points de la diction, toute la gesticulation naturelle qu'il comporte; ne verrons-nous pas s'effacer l'opposition traditionnelle entre la danse et la poésie ?¹²

(11) Écoutons Marcel Jousse : « Avouons ici notre répugnance à déformer, par une projection graphique dans l'espace, ces gestes propositionnels vivants qui, manuels ou oraux, doivent se danser dans le temps. (C'est nous qui soulignons cette merveilleuse expression). Les syllabes dansaient dans les rythmes d'Homère, comme l'avaient si bien senti, en leurs muscles affinis, les anciens Grecs ».

(V. Marcel Jousse. — *Le style oral*, op. déjà cité, p. 103).

« L'écriture est une servante infidèle de la langue. Et qui dit langue, dit langage, dit parole, dit son, dit vibration, dit mouvement, (dit surtout danse, ajoute Jousse), dit groupement, (harmonie ou rythme) dans le mouvement. (De Souza, cité par Marcel Jousse, idem, p. 103).

(12) Sur l'importance de la gesticulation, on lira avec beaucoup d'intérêt et de profit le chapitre que M. Strowski a consacré au « GESTE DANS L'INTERPRÉTATION MODERNE ». Il montre clairement les réactions qui se produisent dans l'art du théâtre contre une diction abstraite, où le corps tiendrait le moins de place et semblerait devoir abdiquer en faveur de l'esprit, comme si la pensée exprimée comme le style oral pouvait se passer de son instrument naturel, à savoir non seulement la voix, mais tout ce que contient un comportement d'expression, réaction sous l'influence des transformations que les progrès de la science réalisent dans l'art théâtral, notamment de la lumière. « L'expression par le geste, dit l'auteur, s'est donc rapprochée de la vie et de la réalité. Elle s'est plus étroitement moulée sur le sentiment et

Ici, nous ne confondons pas, artificiellement ni arbitrairement, des arts différents, à la manière dont tendaient à le faire les romantiques, par suite d'une rébellion contre les règles, et par le débordement du subjectivisme dans la production artistique; nous remontons à la source même des choses. Dans un cas, nous accentuons le rythme, et alors nous voyons le poème se transformer en une sorte de danse; dans l'autre, nous le ralentissons au contraire, et le ramenons à une continuité d'attitudes dont chacune exerce sur nous une fascination suggestive de la pensée initiale; et alors la danse se métamorphose en une espèce de poème, poème non de mots, mais de mouvements.¹³ Le rythme naturel est donc à la racine de ces deux formes d'art, et l'on comprend pourquoi elles se sont si souvent associées dans un but et au service d'un idéal commun. Et aussi pourquoi les discussions pharisiennes¹⁴ sur la question

« sur la passion. Depuis le réflexe maladif jusqu'au mouvement
« le plus surveillé, elle accompagne la parole ou le silence.
« Elle a permis à la parole d'être beaucoup moins verbeuse. C'est
« grâce à elle que le théâtre moderne a pu s'appeler le théâtre du
« silence ». (v. *Le Théâtre et nous*, p. 167 et les chapitre II. *La Lumière* et IV *Le geste dans l'interprétation moderne*, p. 134).

(13) Ainsi comprend-on plus aisément le sens de cette phrase de M. Paul Claudel à propos de la danse d'Extrême-Orient :
« C'est la vie telle que, ramenée du pays des ombres, elle se
« peint à nous dans le regard de la méditation ».

(14) Écoutons Rodin : « A votre avis, la couleur est-elle une
« qualité de peintre ou de sculpteur ? — De peintre naturelle-
« ment ? — Et bien, observez donc cette statue, voyez ces lu-
« mières fortes sur les seins, ces ombres énergiques, aux plis de
« la chair, et puis ces blondeurs, ces demi-clartés vaporeuses et
« comme tremblantes sur les parties les plus délicates de ce corps
« divin, ces passages si finement estompés qu'ils semblent se dis-
« soudre dans l'air. Qu'en dites-vous ? N'est-ce pas là une prodi-
« gieuse symphonie en blanc et en noir ? Si paradoxal que cela
« paraisse, les grands sculpteurs sont aussi coloristes que les
« meilleurs peintres ou plutôt les meilleurs graveurs. Ils jouent
« si habilement de toutes les ressources du relief, ils marient si
« bien la hardiesse de la lumière et la modestie de l'ombre que
« leurs sculptures sont savoureuses comme les plus chatoyantes
« eaux-fortes. Or la couleur est comme la fleur du beau modelé.
« Ces deux qualités s'accompagnent toujours, et ce sont elles qui
« donnent à tous les chefs-d'œuvre de la statuaire le rayonnant
« aspect de la chair vivante » (a). Que penser, après cela, de la
distinction entre la peinture et la poésie ? Eh bien ! imaginons,
au niveau de Rodin, un musicien parlant des sons, un danseur
parlant des mouvements, et un poète, des mots et des phrases :
n'est-il pas vrai que nous verrions s'évanouir la séparation tra-
ditionnelle de ces arts ?

(a) Rodin. — *L'Art*. Entretiens réunis par Paul Gsell, pp. 65, 66, 67.
Grasset, 61, rue des Saints Pères, Paris 1911.

de savoir quel ordre de préséance il convient d'appliquer dans leurs relations nécessaires, à la danse et à la poésie, ne sont que les conséquences logiques des déformations que l'une et l'autre ont subies.

Il est évident que le poète serait encombré par une danse qui n'aurait pas une signification profonde, qui n'obéirait pas à un rythme spirituel; il y réagit comme à un danger pour lui d'une chute de niveau. Réciproquement, le danseur, tout imprégné du sens mystique de sa gesticulation rythmée, serait gêné, intimidé, glacé, paralysé finalement, par l'intrusion, dans son élan simultanément réfléchi et spontané, du poète dont la parole ne serait qu'une logique artificielle de mots et d'idées, que le produit d'un mécanisme cérébral, sans nulle inspiration d'au delà de la matière, sans rien de vivant, qui en un mot ne serait pas une véritable création.

Mais la nature n'a ni voulu, ni prévu, ni accepté ces déformations par voie de dissociation. Ce qui spécialise l'artiste, ce sont les matériaux qu'il emploie¹⁵, et aussi la qualité respective de ses sens, la prédominance en lui de l'un deux, ayant pour conséquence de le forcer à faire un choix entre les divers modes d'expression du réel qui correspondent aux différentes sortes d'apparences. Dans l'art, tel qu'il jaillit spontanément de l'être, le rythme impose à toute la mimique, à tous les gestes, dont les mots et les sons, comme les couleurs et les images, ne sont que des formes particulières, déterminées par les conditions de la perception et par celles de la vie

(15) Nous avons, à ce sujet, une confidence de Rodin qui est bien significative : « Que de fois suis-je venu ici, (au Musée du « Louvre, parmi les Antiques où il se retrouvait, dit Gsell, comme « au milieu d'anciens amis ») autrefois, quand je n'avais encore « qu'une quinzaine d'années. J'avais eu d'abord le violent désir « d'être peintre. La couleur m'attirait. Je montais souvent là- « haut pour admirer les TITIEN et les REMBRANDT. Mais hélas, je « n'avais pas assez d'argent pour acheter des toiles et des tubes « de couleurs. Pour copier les Antiques, au contraire, je n'avais « besoin que de papier et de crayons. Je fus donc forcé de ne tra- « vailler que dans les salles du bas, et j'y pris bientôt une telle « passion pour la sculpture que je ne pensai plus à rien d'autre » (Rodin. — *L'Art*, p. 272).

sociale, un élan, une orientation, une finalité commune, une même signification spirituelle, une seule âme.

Comment évolue ce rythme parallèlement à l'art lui-même ? La pensée, d'abord inséparée de l'action, devient une réflexion. Chez les primitifs, cette méditation ne se sépare que superficiellement de la conduite qui en est toute imprégnée, toute inondée. Du cerveau de l'initié à ceux des membres du groupe qui, directement ou indirectement, participent plus ou moins de son activité solitaire, ce sont comme des ondes psychiques qui se propagent, envahissent les individus d'une spiritualité collective dont les cérémonies sont à la fois les symboles et les effets¹⁶. Chez les civilisés, il en fut longtemps ainsi, (et à cet égard, les orientaux diffèrent profondément des peuples de l'Occident); la pensée ne s'isolait pas de l'âme des foules pour s'en désintéresser, mais pour approfondir les secrets de la nature, pour découvrir les lois des forces naturelles, que les aspirations humaines, dans la mêlée des conduites utilitaires, voileraient, obscurciraient indéfiniment. Mais cette pensée, loin d'être abstraite, comme l'aurait fait croire ce recueillement, reste intimement unie au rythme de la vie. Dès lors, cet accord entre les sons, les mots, le mouvement, dans ce verbe complexe qui existe de par la nature dans les formes primitives de l'art, devenait réfléchi; il répondait à une connaissance approfondie des choses et des êtres : il s'éloignait de ce mécanisme par quoi le corps, dirigé obscurément par l'esprit, traduisait par une gesticulation naturelle ses émotions, ses aspirations, ses croyances, et ses pressentiments ou prévisions de l'au delà, pour devenir l'expression de plus en plus consciente et volontaire d'un idéal découvert, pensé, transfiguré

(16) Ce phénomène de propagation des ondes dans le domaine psychique est général. La pensée artistique est rayonnante. « Les artistes et les penseurs sont comme les lyres infiniment délicates et sonores. Et les vibrations que tirent d'eux les circonstances de chaque époque se prolongent chez tous les autres mortels. » (Rodin. — *Même ouvrage*, p. 306).

aux sources mêmes de la vie. Dans ces conditions, au delà de la danse, de la musique et de la poésie cultivés par des artistes spécialisés dans un ordre particulier de sensations et de gesticulations, il était conforme à la logique profonde de la nature humaine, de concevoir un art où chacune d'elles, tout en bénéficiant de son propre progrès, en étant portée à son plus haut point de développement et de perfection, serait non seulement associée aux deux autres, mais fondue en elles, dans l'intimité d'une collaboration indistincte, d'une solidarité antérieure à leur division, par le fait que, dès leur origine, elles participaient d'un élan commun de la nature vers ses fins qui la dépassent, qui la forcent à toujours se transcender. Cet art, originel, qui enveloppe tous les autres sortis de lui par une progressive différenciation, ou plutôt par une désagrégation de ce qui était donné indivisiblement par la nature, avait quelque chose d'instinctif, comme tout ce qui jaillit spontanément de la vie. Pourtant il n'était encore qu'imparfait. Il nous apparaît, maintenant, comme la matière brute dont la conscience, au cours des âges, devait s'emparer, et qu'avait à modeler l'Humanité-Artiste dans son évolution. N'est-il pas manifeste qu'à notre époque, il reparait comme la fin suprême vers laquelle tend toute la création artistique ? Il est devenu un idéal obsédant. Or, *l'Art intégral est le produit d'un rythme transcendantal*.

Il faudrait approfondir les conceptions (que nous nommerions plus exactement les rêves) de ceux qui, comme Wagner et Mallarmé, eurent, en effet, jusqu'à l'obsession, l'idée d'un tel art, rêve que précisa, avec une singulière force de pensée, le prestigieux écrivain et critique polonais Théodore de Wyzewa. Il serait intéressant de rechercher pourquoi la réalisation leur en fut impossible. On sait que Wagner n'y réussit pas; et que Mallarmé y renonça. Peut-être découvririons-nous qu'ils raisonnaient, eux aussi, sans doute à leur insu, en logiciens, au lieu de se comporter en constructeurs. Ne procédaient-ils pas

analytiquement alors que la création se fait toujours synthétiquement ? De même qu'un poème n'est pas un assemblage de mots, d'images, et d'idées dont chacun aurait existé à part des autres et eût été médité pour lui-même, et aussi d'un lien extérieur à eux, par lequel il serait possible de les rapprocher, de les attacher à la façon toute artificielle des perles et du fil en vue d'un collier, de même l'art intégral ne sera pas, ne peut pas être la collaboration plus ou moins intime et coordonnée, harmonieuse, de la musique, de la danse, de la poésie, auxquelles d'ailleurs il faudrait adjoindre la peinture, la sculpture et l'architecture. Si les arts, donnés à part les uns des autres, sont appelés du dehors, de leur domaine propre, pour s'unir accidentellement, en vue d'une production qui prétendrait, en les associant ainsi, les dépasser, ils resteront séparés, au sein même de ce concours, par leur individualité : et le résultat ne pourra qu'être inférieur à celui qu'ils obtiennent sur la voie de leur développement autonome ; il ne transcendera rien du tout. Comment, du reste, serait-il possible de réussir un chef-d'œuvre dans le sens de cet art intégral autrement que sur le terrain de chacun des arts particuliers ? Dans ce cas, m'objectera-t-on, le problème est insoluble. Qu'en sait-on ? Et au surplus nous n'avions pas d'autre intention que de le poser. Il est bien vrai que le succès d'une pareille entreprise impliquera la synthèse préalable dans un seul artiste des genres d'un Goethe, d'un Beethoven, d'un Hugo ou d'un Mickiewicz, en même temps que d'un Rodin ou Phidias, et d'architectes capables de construire une Notre Dame de Paris ou un Panthéon, et enfin cette condition que son corps soit tellement affiné qu'il ressentirait dans tous ses muscles, comme il en était des Grecs, le rythme de la danse. Qu'on ne se hâte pas trop de traiter ce magnifique idéal d'utopie. Il l'est pour nous ; mais ce que nous accomplissons aujourd'hui, par un effort en rapport avec nos moyens, était l'impossible, à peine concevable, pour les hommes d'autrefois. Nous croyons

obstinément que si haut que soit parvenu le génie humain, il sera toujours capable d'entrevoir, de poursuivre et finalement de conquérir des sommets plus élevés. Il en est bien ainsi, encore une fois, sur le terrain de la matière, grâce aux sciences du monde physique; pourquoi n'en serait-il pas de même sur celui de la conscience où naissent et évoluent les arts ? L'art intégral, que nous venons de trop vaguement définir, fût-il devenu un fait accompli, l'humanité, après s'en être nourri et satisfait pendant des années, peut-être durant des siècles, n'en continuerait pas moins sa route, obligeant les penseurs, les poètes, les musiciens, les peintres, les architectes, et les danseurs divins, à rêver d'une forme d'art qui encore le dépasserait.

Revenons au temps présent. Ce génie universel est toujours en gestation dans le creuset humain. Ce qui l'empêche de naître viablement, ce qui, d'époque en époque, en voue les germes perpétuellement naissants à l'avortement, ce sont les limites mêmes de la société qui est close par rapport à ce génie possible en soi illimité, indéfiniment ouvert, comme la vie; c'est la pression que, dès l'enfance et tout le long de son existence, la société exerce sur l'individu; c'est la division du travail qui, dans l'activité collective, sépare ce que la nature engendre dans une indivisible unité; enfin c'est l'éducation.

Si nous pouvions assister à ce lent travail de déformation dans les êtres même d'élite qui dès leur naissance sont voués à l'art, nous verrions peu à peu le rythme universel céder en eux de sa riche spontanéité, pendant que leur corps et leur âme se laissent pénétrer et attirer par une multiplicité de rythmes créés par la vie sociale; ensuite, il en est de leur sens inné du rythme comme des autres sens, ainsi que de leur conscience : il s'adapte si bien aux conditions délimitées de sa fonction qu'il devient un organe de sélection; dans la complexité pourtant indivisible du rythme universel, il choisit ce qui lui convient. Cependant, nous avons observé que, chez

la plupart des véritables artistes, ce sens rythmique, si spécialisé fût-il devenu, déborde toujours les préoccupations, les habitudes, l'intérêt, les limites en un mot, du métier. Les poètes ne rêvent-ils pas d'être musiciens ? Les peintres n'envient-ils pas les poètes ? Rodin ne parlait-il pas du modelé comme si c'était de la couleur, et du mouvement avec l'ardente piété que l'on découvre chez les virtuoses de la danse ?¹⁷ A quoi cela tient-il, si ce n'est qu'au fond d'eux-mêmes ils sont toujours possédés par un rythme plus vaste que celui qui suffit à leur art ? Supposons écartées d'eux les limites que leur inévitable inser-

(17) Voir dans l'ouvrage de Rodin déjà cité, le chapitre sur : *le mouvement dans l'art*, et notamment, p. 89 et suiv. « Vous ne « direz plus, je pense, que la sculpture et la peinture sont incapables de rivaliser avec le théâtre ?... » (p. 101). De plus, le chapitre sur : *La pensée dans l'art*, p. 195 et suiv. « Peinture, sculpture, littérature, musique, sont plus proches les unes des autres « qu'on ne le croit généralement. Elles expriment tous les sentiments de l'âme humaine en face de la nature. Il n'y a que les « moyens d'expression qui varient », p. 202... Enfin, le chapitre : *Le Mystère dans l'Art*, p. 231. « Regardez les chefs-d'œuvre de « la statuaire égyptienne, figures humaines ou animaux, et dites « si l'accentuation des contours essentiels ne produit pas l'effet « troublant d'un hymne sacré » (p. 239).

Dans le poème merveilleux de Henri de Régnier « *le Vase* », écoutons le poète, interprétant le travail de sculpture :

« Elle me dit « Sculpte la pierre
Selon la forme de mon corps dans tes pensées,
Et fais sourire au bloc ma face claire,
Ecoute autour de toi les heures dansées,
Par mes sœurs dont la ronde se renoue,
Entrelacée,
Et tourne et chante et se dénoue

.....
Alors le verger vaste et le bois et la plaine
Tressaillent d'un bruit étrange, et la fontaine
Coule plus vite avec un rire dans ses eaux;
Les trois nymphes debout auprès des trois roseaux
Se prirent par la main et dansèrent; du bois
Les faunes roux sortaient par troupes, et des voix
Chantèrent par delà les arbres du verger
Avec des flûtes en éveil dans l'air léger.
La terre retentit du galop des Centaures;
Il en venait du fond de l'horizon sonore,
Et l'on voyait, assis sur la croupe qui rue,
Tenant des thyrses tords et des outres ventruës,
Des satyres boiteux piqués par des abeilles,
Et les bouches de crin et les lèvres vermeilles,
Se baisaient, et la ronde immense et frénétique,
Sabots lourds, pieds légers, toisons, croupes, tuniques, «
Tournait éperdument autour de moi qui, grave,
Au passage, sculptais aux flancs gonflé du vase
Le tourbillonnement des forces de la vie... »

(H. de Régnier. — *Les Jeux rustiques et divins*. Le Vase, p. 115, 117 et 118. Mercure de France, Paris.

tion dans le cours de la vie sociale impose à leur génie, et aussitôt nous verrons leur inspiration s'élargir et devenir capable d'embrasser un champ toujours plus vaste de la vie universelle. Y réussir, c'est conquérir sa liberté au sein même de la nécessité. Nous savons bien, en effet, que dans la sphère de son existence personnelle, l'individu peut, malgré les contraintes qu'il subit de toutes parts, se composer une image et se donner un sentiment de son indépendance. Il apparaît comme maître de ses désirs, et il y a toujours autour de lui suffisamment d'êtres (hommes, animaux, plantes, sans oublier les choses) auxquels il commande à peu près souverainement, pour assurer un fondement à son illusion d'autonomie. Tandis que la pensée, s'élevant au delà du moi, indéfiniment au delà du social, jusqu'à comprendre tout ce qui s'offre à elle du réel, et tout ce qu'elle en devine encore en se transcendant, enveloppe, dans la connaissance qu'elle en acquiert ainsi, le déterminisme, l'ordre régulier et invariable. Le poète, par le fait de s'être affranchi des nécessités relatives à ses conditions particulières d'existence et de production, s'harmonise avec le mouvement ordonné des mondes. N'est-ce pas l'impression que nous produisent ses vers ? Il est le plus libre des êtres et le plus obéissant à la nature souveraine. En lui, le rythme intérieur de sa vie personnelle se confond avec ce que son être réussit à capter du rythme universel.

Cette notion de rythme oscille entre le concret et l'abstrait, entre le physique et le moral. Tantôt on le conçoit comme quelque chose matérielle, et qui par suite ne serait sensible qu'au corps; tantôt il devient une idée, ou plutôt il participerait du caractère logique, intellectuel des idées. Dans le premier cas, l'on comprend mal qu'il puisse exercer une si grande influence sur la conscience; dans le second, qu'il soit créateur, qu'il soit capable d'animer les mots, les phrases, les gestes qui sont intimement liés au comportement, à la gesticulation naturels d'organismes dépendants du monde extérieur. Mais ces difficultés

sont artificielles; elles tiennent à ce que l'on traite un problème relatif à la vie en dehors de la vie elle-même. Le corps est un instrument, nous dirions même une fonction de l'esprit; l'esprit est la fonction d'une pensée universelle; et notre conscience, tantôt empirique, reflète en elle la nature perceptible à nos sens, tantôt, transcendante, réfléchit comme sur un miroir sans cesse en train de s'élargir aux proportions de son objet infini, tout l'univers en tant qu'il dérive de sa source, de son foyer créateur, et qu'il est pensé, voulu, aimé par une raison à la fois coextensive à lui et capable de le dépasser en tous sens indéfiniment.

Que l'on se représente un corps recevant une impulsion du Foyer d'où découle l'Energie dont le monde entier est animé. Son mouvement serait, théoriquement au moins, en droit sinon en fait, illimité; mais il ne relèverait que de la quantité. La seule qualité que nous y percevrions consisterait dans sa façon de se modeler sur la nature du milieu qu'il traverserait. Accordons lui une conscience et une mémoire. La première condensera, en chacun des points qu'il passe, le souvenir de tout l'espace parcouru; elle ne saurait se différencier du sentiment qu'il aurait de se mouvoir : elle serait le mouvement lui-même se réfléchissant sur une sorte de miroir intérieur. Tandis que du dehors, nous l'interpréterions, nous le penserions comme un objet de notre perception, il le vivrait au-dedans de lui-même, il se confondrait avec lui. Etre, se mouvoir, le sentir ne ferait qu'un. Son existence serait un rythme qu'il éprouverait sans l'analyser, sans même le concevoir, tellement il lui serait naturel. Il n'aurait pas à le découvrir, la question ne se poserait même pas, puisqu'il le posséderait en lui, il se confondrait avec lui dans une unité indivisible.

Maintenant, supposons que ce « premier moteur » soit non seulement une force infinie, mais un esprit capable à la fois de mettre en mouvement les mondes, de les animer de sa pensée, de les imprégner

de sa sagesse, d'imprimer en eux, dès le point de départ, le sceau de ses intentions, des fins qu'il embrassait dans la conception même de son univers. Raisonçons comme dans l'hypothèse précédente : nous dirons que ces immenses et innombrables corps réfléchiront sur leur *conscience continuée* le rythme universel. Seulement, dans ce cas, le rythme n'est pas d'ordre quantitatif exclusivement; il réunit en lui toutes leurs qualités, c'est-à-dire les qualités mêmes de la vie; si riche, si complexe fût-il, il serait comme tout à l'heure indistinct, inséparable des corps eux-mêmes. Il n'y aurait dédoublement et dualité que pour une pensée qui les observerait du dehors, qui les interpréterait, et qui devrait par conséquent le découvrir, probablement le prouver par des faits, ou le démontrer par une logique d'idées et de raisonnements. L'univers n'ayant d'autre spectateur possible que son Créateur ou lui-même, son rythme et son être se confondraient toujours dans une unité indivisible. S'il était doué d'une raison, et que cette raison pût se détacher de la conscience toujours actuelle qu'il prend de sa nature, à la fois mouvement et changement, que pourrait-elle de plus que de se transcender, et alors elle s'abîmerait en Dieu. Elle serait, encore ici, la conscience de sa vie jaillissant de sa source; elle se confondrait avec Dieu, s'épanouissant dans le perpétuel écoulement de la vie universelle. Le rythme, la conscience de ce rythme, et la vie se déployant rythmiquement, ne feraient qu'un. Ces mots distincts ne sont possibles et n'ont de sens que dans notre langage; ils expriment pour nous trois points de vue possibles sur une seule et indivisible unité.

Eh bien ! s'il est vrai que l'homme a une raison distincte de son intelligence et de cette conscience empirique qui est le miroir relatif de son existence dépendante des conditions humaines d'espace, de temps, et d'activité sociale, cette raison peut, sans doute, se laisser emprisonner dans les limites de son expérience; elle interprétera les données d'une per-

ception utilitaire, d'une mémoire fonction des actions accomplies et des états ressentis en relations avec les êtres et les choses qui composent son milieu particulier. Elle s'en dégagera pourtant; elle planera au-dessus d'eux, comme si elle était d'une autre essence que ces réalités; elle les pensera donc d'une manière abstraite, suivant les exigences d'une logique de plus en plus artificielle. Le rythme de la vie, soit celle de l'individu, soit celle de notre terre, soit enfin celle de notre univers, ne sera qu'une idée. Cette idée ne sera pas capable d'engendrer une émotion; elle ne contiendra en elle aucune puissance de création.

Il en serait autrement si, parmi ces conditions propres à l'humanité, cette raison s'exerçait suivant ses origines et sa véritable destinée. Elle n'existe, le mot qui la désigne n'exprime effectivement un objet réel, que si elle est, dans l'individu et dans l'espèce, la pensée universelle, ou, si l'on préfère, l'univers qui se pense dans tous les êtres doués de conscience. Alors, au lieu d'être logicienne, cette raison se confondrait avec le mouvement perpétuellement créateur de la vie. Elle serait pleine d'une émotion dont celles que nous ressentons dans le cours de notre existence, au niveau de nos soucis et de nos menus désirs quotidiens, ne sont que des effets lointains, de pâles imitations, de faibles échos. Elle n'aurait pas à découvrir, à prouver, à se révéler à elle-même le rythme universel : elle serait tout cela simultanément.

Lorsque, considérant les arts dans leur évolution, et les voyant se perfectionner graduellement de manière qu'ils paraissent ensuite se situer, suivant le tempérament de chaque artiste et son ampleur, sur les degrés divers d'une hiérarchie, nous avons montré le rôle du *principe, de la fonction biologique de la transcendance*, nous exprimions cette condition suprême de la véritable création artistique, à savoir que l'artiste réussisse à se dégager de son expérience pour réveiller en lui le sens intime de la vie universelle. Sans doute il dépend de son milieu, de ses images, de ses sons, de ses mouvements; et il en dé-

pend surtout par les seuls matériaux dont il dispose pour produire. Il ne crée rien du tout; mais il peut transcender toutes ces conditions de son existence et de son activité, grâce à quoi il sera la conscience de l'univers; il sera l'univers se confondant avec sa propre raison, étant sa propre pensée. Dès lors, le rythme ne sera plus ni à découvrir ni à construire artificiellement avec des mots, avec des images, avec des sons et des mouvements : il sera créateur de ces mouvements, de ces sons, de ces mots. Pour le poète, d'une part vivre, s'émouvoir, communier avec la vie des êtres, des mondes, éprouver le rythme de toutes ces existences et de la vie universelle, et d'autre part créer, ne font qu'un. Dans ses moments privilégiés où il incarne la poésie, il est tout cela indivisiblement.

Combien, de ce point de vue, les discussions concernant le rythme poétique risquent d'être jeu de scribes et de pharisiens; et combien, tant l'objet est sérieux, grave, il mériterait d'absorber l'attention et l'érudition des esprits les plus distingués et les mieux avertis ! Lorsque les poètes se divertissent à des combinaisons savantes de mesures et de rimes, pour diversifier à l'infini le mouvement, l'aspect et la sonorité de leurs vers, à la manière dont les joueurs d'échecs multiplient, eux aussi, indéfiniment leurs combinaisons auxquelles se prêtent les pièces dont ils disposent sur leur échiquier pourtant si limité, ils brodent non arbitrairement, mais suivant une logique indépendante de leur fantaisie, sur un rythme que suit, dans toutes ses fluctuations et au sein même de ses hésitations, leur invention. Dans les cas, peut-être nombreux, où l'idée n'est pas née de ce rythme, le sens du poème, son accent en dérivent, et les modalités qu'il adopte parmi la foule de celles qui s'offriraient virtuellement à lui. Le comportement rythmique, dans lequel s'est modelée toute la nature de l'artiste, a inspiré l'idée, ou le sentiment, ou simplement la suite des mots qui contiennent, comme des germes spontanés, les vers qu'ensuite la plume écrit sous la dictée de la pensée.

Quand il s'agit des grandes œuvres, accomplies par les hommes de génie, le rythme de leur vie réfracte, à travers leurs sens adaptés aux réalités de l'espace à trois dimensions, à travers leur attention absorbée par les affaires humaines, et leur conscience remplie de son expérience relative, comme à travers des prismes naturels, le rythme universel; et c'est ce rythme universel qui détermine le poème; il en est la source, l'inspiration; il en fournit et il en dirige le mouvement. Comment, s'il n'en était pas ainsi, comprendrait-on l'intensité de l'émotion surhumaine qui s'empare alors du poète, cet état de possession où, quoique lucide et maître de sa pensée, de son verbe comme de son art, il subit une étrange et impérieuse fascination? Comment une intelligence d'idées et d'images, doublée d'une mémoire de mots, plaquées l'une et l'autre sur un monde de réalités immobiles ou dont l'activité ne serait, sous l'action d'un moteur étranger, qu'une succession de positions, pourrait-elle, avec de telles inerties, composer du mouvement?¹⁸.

Il y a des poèmes qui portent en eux la mort du rythme qu'ils veulent engendrer dans l'âme de ceux qui les écoute; ils ne chantent pas, ils ne « *dansent* » pas. Les autres, évidemment rares, (parmi les appelés, le tout petit nombre des élus) ne sont pas arrêtés dans les mots dont ils se sont servi comme dans un orchestre on se sert des instruments. Le sens peut s'en dilater tellement qu'on n'a jamais achevé de les

(18) « Si notre existence se composait d'états séparés dont un « moi impassible eût à faire la synthèse, il n'y aurait pas pour « nous de durée... La vérité est qu'on obtient ainsi une imitation « artificielle de la vie intérieure, un équivalent statique qui se « prêterait mieux aux exigences de la logique et du langage pré- « cisément parce qu'on en aura éliminé le temps réel ».

(H. Bergson. — *L'évolution créatrice*. Ch. I : De l'évolution de la vie. (La durée), p. 4. Alcan, Paris, 1932).

« Radicale est... la différence entre une évolution dont les « phases continues s'entrepénètrent par une espèce de croissance « intérieure, et un déroulement dont les parties distinctes se jux- « taposent ...Une évolution réelle, pour peu qu'on l'accélère ou « qu'on la ralentisse, se modifie du tout au tout intérieurement. « Son accélération ou son ralentissement est justement cette mo- « dification interne. Son contenu ne fait qu'un avec sa durée ». (H. Bergson. — *La pensée et le mouvant*, p. 18, et aussi p. 12, 13 et 14. Alcan).

analyser. Ils sont tels des schèmes rythmiques sur lesquels ensuite chacun des lecteurs, pourvu qu'il sache en éprouver le mouvement intérieur, le principe secret, brodera des poèmes à chaque fois nouveaux. Il en est d'eux comme de la vie en général; ils ne s'épuisent pas; ils redeviennent capables de se recréer, d'engendrer des aspects inconnus d'eux-mêmes, de dévoiler des horizons inattendus. On a dit que l'esprit n'est jamais prisonnier de la lettre, car il est libre essentiellement. L'esprit vivant, qui anime un poème et qui a soufflé sur la pensée créatrice de l'artiste, reste à jamais libre de la forme qu'il a revêtue, du langage par lequel il s'est sensiblement exprimé, des circonstances et des conditions dans lesquelles il a été produit. Et c'est pourquoi, ainsi que les pensées des sages et les paroles sacrées tombées des lèvres des prophètes et des apôtres de toutes les religions, un tel poème, pour ceux qui savent participer de son rythme originel, ne cesse pas d'être une source de création.

N'est-il pas remarquable que si la poésie, telle que nous la comprenons, est le résultat d'une civilisation déjà avancée, qui a pris conscience d'elle-même et a développé suffisamment son potentiel de création, le rythme poétique, au contraire, a précédé et non suivi cette évolution ? Les premières réalisations poétiques n'ont pas partout la même valeur, et il faudrait en rechercher la raison. Mais il est suffisant pour notre thèse que, si elle ne s'équivalent pas quant au fond, elles témoignent au moins, quant à la forme, que l'invention du vers, du poème, du rythme dans lequel se coulera le dynamisme poétique, est contemporaine de l'invention du langage. Dès qu'un peuple, faisant la synthèse des éléments qui, venus de sources diverses, contribuent à le constituer, en dégage sa personnalité future, en même temps qu'il se crée virtuellement sa langue, il invente sa poésie. Enfin, il est des nations qui semblent à cet égard privilégiées parmi les autres; peut-être sont-elles plus artistes; peut-être simplement plus proches à leur naissance des Foyers

d'où jaillit la vie universelle. C'est à leur aurore, et non en cours de route, ni surtout à leur crépuscule, qu'elles engendrent ces poèmes achevés et jamais clos dont l'histoire n'a fait que confirmer et mieux éclairer la valeur définitive, dès le point de départ, dans la sûreté presque instinctive de l'élan initial. C'est un des cas les plus curieux et les plus significatifs de cette opposition profonde et constante entre la spontanéité et la réflexion. *L'Iliade* et *l'Odyssée* expriment, semble-t-il, du premier coup les formes les plus élevées du génie grec. Le *Sermon sur la Montagne* dépassera toujours les manifestations les plus hautes du génie prophétique humain. A mesure qu'un peuple, qu'une religion grandit, pris entre l'action et la pensée, ils obéissent à deux tendances, se perfectionnent parallèlement sur deux voies, ils se matérialisent et s'intellectualisent simultanément. Ils s'imitent aussi, ou plutôt ils approfondissent et perfectionnent les produits de plus en plus déformés de leur génie dont le sens originel s'obscurcit, dont l'élan, de naturel, devient de plus en plus artificiel.

Nous aurions la même remarque à faire au sujet des hommes qui furent, en ces premiers temps de l'évolution humaine, au sein de chaque peuple, de chaque race, de chaque religion, les initiateurs de ce rythme poétique d'où sortirent, pendant que, pour des causes multiples, il se différenciait, les livres sacrés, les chants et les sermons prophétiques, les danses religieuses, et enfin la poésie proprement dite.

Nous avons pris l'habitude d'associer étroitement les facultés artistiques et les facultés intellectuelles. Une des caractéristiques de nos mœurs et de notre mentalité occidentales, c'est que nous disjoignons ce qui, au contraire, reste toujours indivisiblement uni chez les orientaux, au moins d'autrefois, à savoir la valeur scientifique et la valeur morale. On continue de parler de dons, mais on raisonne des choses de l'esprit comme si l'on n'y croyait pas. Ainsi, l'élite de nos sociétés civilisées admet difficilement qu'un homme sans instruction et d'origine, d'éducation mo-

destes, puisse faire de grandes choses. Elle y répugne tellement que, si les faits l'y contraignent, elle en diminue la portée par quelque moyen que ce soit. Sur le terrain de ses croyances, sans doute, elle se résigne à une *Jeanne d'Arc*, aux *Pêcheurs de Jésus de Nazareth*, par discipline religieuse, par un besoin d'exalter sa foi à de merveilleux exemples, et aussi parce qu'ils font grande figure dans l'histoire. Or, de même que l'une était un génial capitaine, les autres possédaient jusqu'au génie l'art de la parole. Ils étaient comme des incarnations du Verbe, la première du Verbe-action, les seconds du Verbe-pensée. Ils ne savaient rien par métier; ils avaient reçu l'esprit de vérité; ils parlaient donc comme ils sentaient, comme ils croyaient, comme ils voyaient, et ce qu'ils disaient spontanément, dans toute la simplicité de leur âme illuminée, ce n'était rien de moins que des chefs-d'œuvre où l'éloquence et la poésie atteignaient du coup à des niveaux qui ne devaient pas être dépassés¹⁹. N'est-ce pas la preuve que le rythme, le langage et la gesticulation, d'où sortent par différenciations successives les divers arts, aux origines de l'évolution humaine, sur chacune de ses voies, ne font qu'un avec la vie, lui sont essentiels.

Une autre cause d'erreur. On interprète l'art comme s'il découlait d'un instinct imitateur. Dans ce cas, on pense plutôt à la peinture ou à la sculpture; mais on raisonne par la suite comme si l'on avait englobé

(19) Sur ces questions, nous renvoyons le lecteur au chapitre du *STYLE ORAL* de Marcel Jousse, intitulé « *Les compositeurs oraux* », p. 133, dont nous ne pouvons citer que le passage suivant : « Sous les styles helléniques, naturellement divers, nous « revivons ce milieu palestinien si semblable au milieu arabe « pour lequel le schème rythmique est une espèce de monnaie « courante et sonnante. Si bien qu'on n'exagère pas trop, semble-t-il, en avançant que les Palestiniens, comme les Arabes, s'ex-
« primaient le plus ordinairement en schèmes rythmiques, et que « l'harmonie dictait leurs pensées. Pêcheurs du lac de Tibériade, « Jeunes vierges de Nazareth, Vieillards de Jérusalem, Prêtres du « temple, c'est la nation entière qui improvise des Récitatifs « rythmiques si beaux que même leurs traductions décolorées et « dérythmées font encore, au simple point de vue littéraire, l'admiration des plus grands génies. Et c'est dans ce milieu de « style oral, si merveilleusement préparé, que Jahvé s'est choisi « ses porte-parole, et que Jésus a appelé ses envoyés. »

Marcel Jousse. — (*Le Style Oral*, p. 150).

dans cette hypothèse la musique, la danse, l'architecture, la poésie; aussi est-on obsédé par un ensemble de schémas abstraits, dégagés des productions humaines, et qu'on applique ensuite aux créations de la vie. Chacun des moments de notre pensée et de notre art, avant de se manifester clairement, substantiellement à notre esprit dans une intuition, et d'y jouer le rôle d'un possible, nous semble ne pas exister, n'être rien. C'est donc à partir de ce non-être que nous le faisons évoluer vers l'être; nous voyons un zéro initial, parce qu'à l'image du projet achevé, nous opposons l'image du réel où il n'apparaissait aucunement. Nous nous fions au témoignage de nos sens pour affirmer la réalité d'un objet. De même, c'est à nos sens que nous avons recours pour affirmer que, là où il est maintenant, auparavant il ne se trouvait pas. Nous négligeons tout ce que nos sens ne nous révèlent pas, et qui peut-être se découvrirait à une autre sorte de connaissance; les causes commencent là où devient possible notre perception : nous ne poussons pas nos investigations au delà. A plus forte raison en est-il ainsi quand il s'agit non plus d'un objet produit par notre activité, mais de l'humanité, du monde, de l'univers lui-même, et enfin de tout le réel. Ce qui était une erreur de méthode dans un cas particulier, sur un terrain limité, devient une erreur générale, coextensive à la vie universelle, née du vide. Cette puissance illimitée de création s'applique à un zéro initial aussi infini qu'elle même; l'homme a mis Dieu dans le néant.

Mais, tout d'abord, l'imitation, telle que nous l'entendons et la pratiquons, est-elle celle-là même à laquelle obéissent les primitifs dans les sociétés indissociées et qui seule mérite le nom d'instinct? Les formes que nous en observons, solidaires de la fonction de l'habitude, et que, comme elle, nous opposons à la spontanéité réfléchie, à l'originalité de l'activité consciente, sont dérivées et résultent de ce long travail par lequel la nature s'est en quelque sorte éloignée d'elle-même, est allée d'altération en altération,

perfectionnant chaque fois d'ailleurs ce qui lui paraissait une heureuse innovation. A l'origine, imiter n'était probablement qu'un comportement de réaction contre la dualité entre l'objet et le sujet. Dans une même attitude, la distance entre l'un et l'autre était perçue; la privation qu'elle infligeait devenait plus ou moins vivement consciente; il s'agissait de rapprocher ce qui était séparé, d'attirer ce qui avait l'air de se refuser. Imiter n'était rien de plus ni de moins que s'approprier. On sait l'importance du geste chez les primitifs. En réalité, ils sont à la fois des bruyants et des silencieux. Chez eux, le silence a, lui aussi, une signification et une portée que renforce encore le sens qu'ils donnent à la parole. A la lumière du premier verset de *l'Evangile de St Jean* : « *Au commencement était le Verbe* », nous comprenons que, pour les hommes proches de la nature, encore indissociés, parler c'est agir, c'est produire, c'est même, dans certains cas, créer. Et non seulement parler, mais avec un certain accent, avec un certain geste, dans une certaine attitude, chacune de ces conditions agissant simultanément avec les autres dans un élan indivisible. C'est comme une volonté exprimée, un ordre auquel les choses et les êtres obéissent, si tout a été accompli suivant les règles, si rien ne fut omis ni modifié de ce que prescrit la science des mots, savoir qui est sacré et s'obtient par l'initiation. Donc, tandis que l'imitation nous paraît relever de la passivité, aux origines elle était une main-mise sur le réel, une manière de possession. Alors même que l'art naîtrait, comme certains le prétendent, de l'instinct imitateur, cela ne contredirait pas, mais au contraire confirmerait ce que nous disions, à savoir que la source de la poésie est le *schème rythmique*, et que ce schème rythmique a comme passé de la vie universelle dans l'espèce humaine où il détermine le langage, où il coule la parole et les signes dans ce qui deviendra plus tard la danse et la poésie, et qui déjà se manifeste nécessairement à la façon d'un instinct.

Cet instinct a passé de la vie universelle dans l'es-

pèce humaine, disions-nous; et cela nous serait évident si nous n'avions l'esprit embarrassé par toutes sortes de problèmes qui font désormais partie de sa complexion, tellement ils lui sont devenus familiers, problèmes dus à ce que nous étendons à l'ensemble de l'univers un procédé d'explication calqué sur un processus de production qui ne s'appliquerait qu'au sein de cet univers et à des objets particuliers; procédé qui renferme d'ailleurs une erreur fondamentale, et sans doute bien enracinée dans les habitudes mentales, puisqu'il paraît nécessaire, sur le terrain de la science positive elle-même, d'émettre cet axiome que *rien ne se crée de rien*. Il n'est pas une de nos activités les plus rudimentaires qui n'exige une matière où naturellement se trouvaient condensés les moyens d'atteindre le but, d'obtenir le résultat auquel notre volonté ou notre désir tendait. Il n'y a pas de commencement absolu; donc, au delà de ce que nos sens saisissent comme étant le point initial d'un processus de causalité, une évolution s'est déjà réalisée dont nous poursuivrions l'origine indéfiniment si les nécessités pratiques de la synthèse ne nous arrêtaient dans cette analyse. De même qu'en décomposant les corps, les atomes, et les atomes les plus petits en d'autres éléments plus petits encore, on arrive à perdre le contact physique et logique avec la matière, et à concevoir un monde inconnu de causalités psychiques, en tout cas d'une autre nature, de même pour toute production humaine, en régressant vers les causes premières que peuvent atteindre nos sens, nous n'atteignons pas le point initial, car au delà, antérieurement, il reste tout un ensemble de causes non matérielles, non saisissables par la perception, et qui ont engendré les moyens et les matériaux où a pris naissance le processus de l'effective réalisation. Comme les autres arts, comme les sciences, comme les institutions, comme au surplus les principes directeurs de la connaissance, on veut qu'elle soit la résultante d'une évolution qui partirait d'une activité mentale initiale où elle serait un rien, une

sorte de néant²⁰. Mais aussitôt, les faits eux-mêmes se dressent qui se présentent comme d'insurmontables objections. En réalité, ce qu'il y a d'essentiellement poétique dans la poésie n'est pas de l'évolution accomplie; il en est, au contraire, le germe, le principe, le commencement. Et puisqu'il n'y a pas de commencement absolu, le rythme, dont aux origines de l'espèce, l'homme, dans tout son être, jusque dans les profondeurs de son organisme et de son âme, était animé essentiellement, avait lui-même sa cause dans le rythme de la vie universelle.

Enfin, le *Temps*.

Il est manifeste qu'il joue un rôle prépondérant dans la création poétique. On sait la distinction devenue classique que M. Bergson a établie entre le Temps et la Durée, le premier n'étant qu'une interprétation de la succession en fonction de la simultanéité, la seconde ne devant rien à l'espace, sinon des formes superficielles, des apparences trompeuses, mais pratiquement utiles, par suite de l'association étroite, au sein de l'action, entre les données des sens et celles de la conscience. Il serait intéressant de rechercher l'influence que cette confusion inévitable entre la durée et le temps n'a pas manqué d'exercer sur les théories émises au sujet du vers français. On compte les syllabes, on compte le nombre des syllabes qui composent chaque vers, chaque combinaison de vers, chaque combinaison de strophes, on compte le nombre de pieds que doit contenir une mesure, et le nombre de mesures que

(20) « Créer, dit Littré, c'est tirer quelque chose du néant »; « du néant qui n'existe pas davantage. C'est le prototype de la « définition absurde, dont le langage, et non point Littré, est « seul responsable ».

Maurice Maeterlinck. — *Avant le grand Silence*, p. 121-122.

Oui, absurdité; non due au langage, comme semble le croire l'auteur, mais aux habitudes mentales enracinées, qui ont engendré certaines représentations et déterminé certains problèmes posés en des termes tels que la solution en est donnée d'avance, à priori; on ne veut pas de principe premier transcendant au réel; donc tout ce qui existe a évolué à partir du néant; mais l'évolution fait donc apparaître ce qui n'existait pas à l'origine des choses. On lui attribue ce pouvoir de créer absolument qu'on avait refusé au principe premier. C'est un tissu de contradictions.

peut renfermer le vers. Le rythme poétique est, lui, décomposé en fragments qui sont considérés à part les uns des autres, puis reconstitué par l'assemblage de ces éléments; on se livre à des calculs, on morcelle l'unité en multiplicité; il est vrai que, de cette multiplicité, on refait l'unité. Mais tout cela, c'est de l'arithmétique, c'est du mathématique, comme si un poème était essentiellement une grandeur matérielle, une quantité ! Nous avons vu comment certains des plus grands poètes ont réagi contre ces erreurs et ces exagérations. Le vers libre ne répond pas seulement au besoin de s'affranchir de règles gênantes, il est une sorte de réveil du rythme intérieur. Et ce rythme intérieur, c'est celui-là même qui, dans la conscience, scande la durée, et qui, dans l'individu, est un prolongement de cette durée qu'au dehors, dans l'espèce, dans le système des mondes auquel appartient notre terre, dans le Tout de nos regards illimités, vit l'univers. La manière dont nous les éprouvons l'un et l'autre diffère de celle dont nous les figurons, car la seule image que nous en puissions prendre est forcément spatiale, alors qu'ils sont autre chose que de l'espace. Nous les représentons comme des mouvements; mais le mouvement dont l'homme et l'univers sont animés ne se confond pas avec celui dont nous rendons capables des machines fabriquées pour lesquelles précisément le temps ne dure pas. Pour ce genre de mobiles, chacun des instants équivaut à ceux qui le précèdent et à ceux qui le suivent; ils se superposeraient exactement, comme d'ailleurs chacun des points de l'espace qu'ils traversent est identique à tous ceux dont se compose l'étendue à parcourir; étendue où il n'y a pour eux nulle variété, aucune multiplicité vivante; ils sont du mécanisme plaqué sur un espace semblable à celui du mathématicien; la seule qualité qu'on accorde à cet espace nécessairement est de pouvoir le soutenir. De même, la manière dont nous vivons un poème en le « *sonorisant* », soit au dedans de nous, dans le domaine de la parole intérieure, soit à haute voix, est

tout différente de celle dont nous le représentons quand nous l'écrivons, que nous le destinons non plus aux oreilles, mais aux yeux. Dans le premier cas, surtout si nous n'avons pas dissocié les éléments que comprend, dans une indivisible unité, la gestulation naturelle, le rythme se confond avec la durée elle-même, il est du psychique, il est la forme que prend pour nous le courant de notre conscience. Dans le second, au contraire, nous sommes sensibles à la discontinuité spatiale des mots dans les phrases, des lettres dans les mots; la durée s'exteriorise et s'immobilise dans les fragments d'elle qui, étant spatialisés, ont l'air de posséder une physionomie et une réalité distinctes. La durée du poème chanté était la continuité d'un élan créateur; celle du poème couché sur du papier, revêtu d'un corps de caractères d'ailleurs inertes, n'est qu'un temps qui ne crée plus.

Or, le temps est création ou il n'est rien du tout; seulement, il est une création successive. Il crée, même par l'expansion d'une puissance qui ne s'arrêtera jamais, en des moments qui se suivent dans une série où chacun des termes paraît un effet où se condenserait tout le passé, et une cause où se préformerait tout l'avenir. Peut-être même sa raison est-elle là. Car enfin, se demande M. Bergson, *« pourquoi tout n'est-il pas donné d'un coup ? »* Question que l'on s'étonnerait de ne pas entendre poser par tous les systèmes métaphysiques ou théologiques, qui absorbent tout le réel en Dieu. Tout pourrait s'étaler dans l'infinie simultanité d'un univers accompli. S'il n'en est pas ainsi, c'est que la simultanité ne doit se réaliser ou plutôt se livrer à notre connaissance que successivement. Traduire en succession ce qui serait naturellement de l'ordre de la simultanité, c'est précisément la fonction du temps.

Telle est bien aussi la fonction du langage. La pensée, comme le réel et pour la même raison, pourrait s'étaler toute, et être vécue, soit dans une intui-

tion qui en condenserait actuellement tout le contenu virtuel, soit dans un système d'idées, de formules, complètement déroulé dans le champ de notre attention. Or, elle se développe successivement, chacun de ses moments ayant la faculté et le rôle d'engendrer celui qui le continue, qui le prolonge, dans le déroulement d'une causalité indéfinie. Qu'est-ce qui traduit en succession ce qui pourrait être vécu comme simultanéité, c'est le langage.

Le langage et le temps remplissent donc une même fonction, l'un quant à la pensée, l'autre quant au réel, et cela parce qu'ils répondent aux exigences de l'action. Qu'en serait-il d'une conscience qui ne subirait pas la nécessité d'agir et par conséquent d'accorder le rythme de sa durée personnelle à celui du monde extérieur, il nous est difficile de l'imaginer, car de supprimer certaines conditions actuelles de notre existence concrète est un acte négatif qui ne préjuge nullement les modalités positives d'une autre forme d'existence. Nier ne permet pas d'affirmer; mais probablement une telle conscience n'aurait-elle pas notre besoin de s'exprimer; la parole lui serait inutile, et, en tout cas, elle ne procéderait pas analytiquement, car le temps ne retiendrait en lui rien de spatial. Percevoir, ce serait vivre; le réel serait donné intégralement dans une intuition.

Quoiqu'il en soit de ces hypothèses qui pourront paraître aventureuses, revenons à la poésie. Elle oscille, avons-nous dit, entre deux pôles opposés : d'un côté, une inspiration qui s'analyse par le moyen des mots, des phrases, des images, des idées, et qui se dilaterait indéfiniment; d'un autre côté, cette même intuition qui, au lieu de se dérouler dans cet espace psychique où langage et pensée collaborent continuellement dans la plus étroite solidarité, se concentrerait sur elle-même, se soustrayant à l'attraction du monde extérieur et de la vie collective, et irait à la fois se parfaire et s'évanouir dans le silence. Entre ces deux pôles se meut la création poétique. Au centre, pour parler matériellement, serait ce genre

de poème qui réalise dans notre système les conditions les plus difficiles et les plus complexes de la perfection : le sonnet; il est limité, en effet; il s'achève, et cependant, l'inspiration y est tellement condensée, tout en se déroulant pendant quatorze vers, que le sens y apparaît toujours capable d'un développement indéfini.

N'est-il pas évident, alors, que le poète doit, dans toute la mesure du possible, s'affranchir du temps, et appartenir complètement à la durée : celle de sa conscience, et celle du monde ? Le temps a pour rôle d'empêcher que son inspiration s'épuise dans la possession immédiate de son objet; elle se perdrait dans la jouissance dangereuse d'une vaine contemplation. Il s'étale devant elle comme une surface sur laquelle pourront se placer, dans leur ordre logique d'apparition, ses manifestations successives dont chacune s'enchaîne dans un mot, et dont la série s'incorpore à une phrase, à un ensemble de phrases, capables de s'allonger à l'infini, de même qu'une route, et, comme une route encore, tendant vers un point où ce mouvement d'analyse prendrait fin.

Mais c'est la voie de la dispersion; le poète court le risque de se disperser dans les merveilles de son verbe, pendant qu'il sort de soi pour se confondre avec la foule, pour s'adapter à son milieu, pour se plier aux conditions de l'action dans la société. Il faut donc que s'approfondisse en lui la conscience qu'il prend de sa propre durée. Il faut qu'en chacun des moments indiscernables de sa réalisation, il soit le plus libre à l'égard de tout ce qu'il emprunte du dehors, et que, maître de sa pensée comme de son art, il domine ses matériaux et ses moyens d'expression puisés nécessairement dans le monde extérieur, au lieu de se laisser entraîner ou séduire par eux dans une inconsciente passivité.

Qu'est-ce qui peut le rendre capable à la fois de se concentrer et de s'extérioriser, d'accroître sa liberté et d'épouser les formes mêmes de l'universelle nécessité, de s'étaler dans le temps spatial et de se

condenser dans la durée, d'exprimer en quelques syllabes, en quelques mots, reliés par quelques accords, une pensée indéfinie, et, au seuil même du silence, d'être la parole qui reprend son élan et qui crée ? C'est, croyons-nous, d'une part le rythme, et d'autre part l'émotion ; ou plutôt un alliage d'émotion et de rythme²¹, que notre analyse distingue après coup, mais qui déterminent l'artiste par leur unité indivisible. Or, ce rythme-émotion, qui est un ébranlement de son être se produisant, en ses profondeurs, par un prolongement en lui du rythme universel, passe, avant de l'atteindre, à travers le prisme du rythme social. Lorsque nous disions que le poète doit s'évader du temps pour s'enfermer et s'épanouir dans sa durée, nous étions bien loin de penser à ce genre de retraite solitaire où des esprits, abandonnés par le mouvement de la vie, réfugient leurs amertumes ou leurs lassitudes orgueilleuses. Il s'agissait de tout autre chose, à savoir de dépasser les niveaux d'existence auxquels le fixerait l'action utilitaire, d'exhausser la conscience à des plans supérieurs à ceux où elle ne fait que refléter le monde sensible, celui où cette action s'étale et puise ses conditions ; cela par une poussée s'exerçant au fond de son être contre toutes les parois de son individualité dans laquelle il est enfermé, comme emmuré, et que renforce de tous côtés la société close dont il fait

(21) Le rôle du rythme dans l'Art, M. Bergson le montrait déjà dans « *Les données immédiates de la conscience* », p. 11. D'où vient le charme de la poésie ? se demandait-il. « Le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images, et les images elles-mêmes en paroles, dociles au rythme, pour les traduire. En voyant repasser devant nos yeux ces images, nous éprouverons à notre tour le sentiment qui en était, pour ainsi dire, l'équivalent émotionnel ; mais ces images ne se réaliseraient pas aussi fortement pour nous sans les mouvements réguliers du rythme par lequel notre âme, bercée et endormie s'oublie, comme en un rêve, pour penser et pour voir avec le poète ». Mais il s'agit, ici, de l'impression à produire sur le lecteur ; l'émotion esthétique n'existerait pas, ou seulement très affaiblie, sans cet état d'hypnose relative dans lequel nous plonge le rythme poétique. Nous croyons qu'il faut dépasser ce point de vue, et c'est ce que fait continuellement M. Bergson dans toute son œuvre. Du rythme-effet, il faut remonter au rythme-cause, comme pour comprendre les effets de la vie, il faut se placer au cœur même de la vie, à sa source, en son principe, en sa raison à la fois transcendante et immanente.

partie, qui lui impose ses propres nécessités. Il s'agissait de se transcender par une participation chaque fois nouvelle à l'élan de la vie, au delà de sa propre vie, au delà de l'espèce, en vertu d'une véritable communion avec le mouvement créateur de la vie universelle. Or, la transcendance ne s'effectue pas sur du vide, par des négations; on transcende la société, non pas en la négligeant, en la dédaignant, en la niant, mais en l'affirmant au contraire, pour la surmonter. Au sein de cette solidarité entre elle et le poète, ce n'est possible que si, comme lui, la société, quoique close, est capable de s'ouvrir et y aspire, si elle peut accorder son rythme déterminé par les nécessités de sa conduite utilitaire, avec un rythme supérieur et plus vaste, plus complexe, où retentit plus directement celui de la vie des mondes. La conscience collective, comme la conscience individuelle, est tangente d'un côté à l'expérience sensible, de l'autre à des sphères de réalités qui participent d'un autre genre de durée que le temps où se déroule matériellement, spatialement l'histoire. Elle est, elle aussi, forcée de se transcender; et c'est sur cette voie qu'elle accomplit des progrès dont ceux que nous enregistrons dans la suite des siècles, au sein des groupements humains, ne sont que des imitations ou des effets. C'est donc le même principe, la même fonction de transcendance qui agit sur l'artiste et sur la société, et qui est, au fond de l'un et de l'autre, une continuelle exigence de création.

II

L'ART ET LA SOCIÉTÉ

Nietzsche rapporte cette phrase bien étrange d'Homère, en disant d'elle qu'*« elle va droit au cœur, tant c'est vrai et terrible à la fois »* : « La Muse

« l'aimait plus que tout, et elle lui avait donné de
 « connaître le bien et le mal; et, *l'ayant privé des*
 « *yeux, elle lui avait accordé le chant admirable* »²²
 Ainsi, le poète semble-t-il marcher en distrait parmi
 les apparences, et en aveugle au milieu des réalités :
 là, parce qu'il doit les dépasser, la vérité se voilant
 sous les formes extérieures des choses et des évènements;
 ici, parce que sa faculté de transcender la
 connaissance sensible et le plan de l'action se développe
 en une redoutable clairvoyance. Les dieux, sans doute,
 attirent les hommes; mais, au seuil de leur royaume,
 ils n'aiment pas les voir s'immiscer dans leur existence,
 et pénétrer leurs secrets. Il est probable, d'ailleurs,
 que l'une des causes du charme, de l'auréole qui entourent
 le poète, se trouve dans cette nécessité contradictoire
 qui est essentielle à son activité : d'un côté, la muse
 exige de lui qu'il découvre le mystère de la vie, et de
 l'autre, de peur qu'il ne le perce et le dévoile, elle lui
 dérobe la vue. Son chant est admirable, en effet : il nous
 ravit, nous fascine, il endort notre intérêt aux choses,
 de manière à libérer nos regards et à leur révéler le
 vrai visage des êtres, de la nature, les véritables horizons
 de la pensée humaine. Et, tandis qu'il nous transporte
 de joie, qu'il nous exalte par le pressentiment des au delà
 de l'humain, nous le voyons dévoré par des désirs insatiables,
 entre la terre nostalgique et les cieux inaccessibles, à la
 fois ébloui et aveuglé. S'il ne s'agissait, pour lui, que de
 confier aux échos de la conscience des joies et des douleurs
 qui, si grandes et profondes soient-elles, retiennent, n'étant
 qu'humaines, quelque reflet des caractères relatifs et
 éphémères des occasions dont elles dérivent dans le
 courant monotone et régulier des jours uniformes,
 pourquoi serait-il la victime prédestinée d'un amour qui,
 l'ayant choisi, le prive de ses yeux ? L'aveugle serait-il
 un privilégié parmi les hommes ? Mais il

(22) Nietzsche. — *Le Voyageur et son ombre*. Traduct. Henri Albert, *Mercure de France*, pensée 212, p.128.

est question de tout autre chose, et nous le devinons parfois à cette lassitude que, jusque dans nos passions, nous éprouvons de nous-même. Elles ne nous possèdent et ne nous tourmentent tellement que par les insatiables nostalgies qu'elles réveillent continuellement au sein de nos désirs; elles mêlent le rêve au réel dont nous attendons leur accomplissement; et elles nous captivent bien plus par les mirages qu'elles projettent au devant de nos pas que par les plaisirs dont elles déguisent à l'avance nos prochaines déceptions. L'artiste nous plaît parce qu'il trompe notre attention; il donne du prix aux objets et aux événements qui constituent la matière de notre existence et dont la valeur se perdrait par l'habitude, ou ne supporterait pas l'épreuve de leur utilité. Mais, lorsqu'il nous ressemble trop, il nous déçoit par l'image qu'il nous présente de nous-même. Sans doute sommes-nous autre chose que ce qui, de nous, se réfléchit sur son miroir. Notre seule conscience en témoigne, car son existence nous oblige à penser que nous participons de réalités qui ne se réduisent pas aux phénomènes dont se composent le monde matériel et notre corps. En général d'une manière confuse, mais avec une particulière intensité dans les moments et dans les circonstances plus graves, plus profondément éprouvées, ou par une opposition plus vive de l'ordre objectif des choses à celui de nos désirs et de notre volonté, tout ce que nous sommes se condense dans une révélation soudaine de notre personnalité; nous sentons que notre moi conscient, actuel, retentit d'une vie plus vaste, plus ardente, plus généreuse aussi, et plus belle que celle dont nous réglons le cours conformément à nos habitudes, à nos intérêts, et aux exigences de notre milieu. Nos passions nous apparaissent alors comme des forces immenses, mais enchaînées; notre idéal, comme l'ombre-portée, sur le plan de notre conduite, d'une pensée créatrice qui, au delà du cercle étroit où notre activité reste limitée, suit l'élan de la vie universelle.

Il nous arrive, pour mieux connaître, pour vivre plus intimement, soit un être, un paysage, un événement, soit un de nos états d'âme, de fermer les yeux, et de nous abstraire du monde pour nous isoler en nous-même. Cette étrange attitude n'est-elle pas significative ? S'il n'y avait, au dedans de nous, que des images-souvenirs reproduisant imparfaitement les images-perceptions, si nous n'y entendions qu'une parole intérieure imitant confusément le langage parlé, ou bien, tout s'effaçant des bruits, des reflets du dehors, si nous n'y trouvions qu'un silence muet, qu'un désert pareil à un palais abandonné, pourquoi nous y réfugier dans nos instants de vie ardente, de pensée intense, de risques éminents ? Notre conscience empirique est une scène restreinte, qui nous ferait oublier le véritable théâtre où se jouent les véritables drames de la vie humaine ; nous y sommes distraits de ce qui se passe en nous et dans le monde, parce qu'il nous faut durer et agir. Pour agir, nous devons nous soumettre à nos conditions d'existence ; pour durer, nous concentrer dans notre corps, et, grâce à lui, dans un système fermé, le monde extérieur rétréci par les nécessités du moi, et le moi élargi jusqu'aux limites de ce monde extérieur constituant une sorte d'organisme, un tout dont les parties sont solidaires de par leur commune nécessité d'évoluer parallèlement et simultanément. Mais si cette conscience empirique est close, comme l'est l'individu borné par son corps, comme l'est la société par les frontières de chaque groupe, comme l'humanité par les lois cosmiques auxquelles est soumise la terre dans l'univers, l'âme, elle, reste toujours ouverte ; et c'est pourquoi nous ne sommes jamais satisfaits de notre existence, ni même de notre bonheur.

L'art est un jeu, par quoi, comme par tous les jeux, l'homme essaie de se distraire du rythme régulier de ses jours, et de compenser les risques redoutables de son activité utilitaire par un autre genre de risque où sa fantaisie allège le poids des contraintes extérieures, où ses initiatives introduisent au moins

une illusion de contingence dans l'ordre nécessaire des choses, où, par sa faculté de créer, il surmonte le découragement et l'ennui qui lui viendraient de sa passivité au milieu d'un monde tout fait. Le joueur n'est pas sans analogie avec l'artiste. L'un et l'autre commencent par l'amusement, par le plaisir auxquels ils s'adonnent pour s'évader des préoccupations sérieuses et à la longue trop lourdes à porter. Puis, comme s'ils se lassaient de la légèreté de leurs amusements, ils compliquent, ils perfectionnent, ils rendent de plus en plus difficile leur façon de jouer, au point qu'elle devient une façon de travailler, qu'elle implique un apprentissage et un effort aussi profonds et intenses que les actions utiles et intéressées. Seulement, dans le cas du joueur, la fréquence, la répétition de l'acte engendrent une passion-habitude; dans celui de l'artiste, elles inspirent une passion-liberté. Le premier redevient la proie de ce déterminisme auquel il avait essayé d'échapper; le second, quoique obéissant aux lois de la nature, obligé de par les matériaux dont il se sert, de par son organisme dont il use comme d'un indispensable instrument, de se soumettre à une nécessité externe, s'en affranchit de plus en plus et se révèle à la fois une conscience capable de vivre individuellement la vie universelle, et une pensée, une volonté capables d'inventer, de créer. L'art est un jeu dont le ton, dont le niveau peuvent s'élever progressivement du plaisir à la joie, de la distraction à l'attention profonde, du repos dans l'automatisme à l'effort original et à la liberté des initiatives fécondes, enfin du plan de la conscience empirique à celui de la conscience transcendante. Il est tellement ancien qu'il ne connaît plus ses origines. Pourtant, il en est de lui comme de toute la nature humaine : ce qui était au commencement reste intégralement au fond du devenir, les présents successifs ne détruisent pas, ne transforment pas le passé au sens du mot métamorphose : l'un et l'autre coexistent durant toute l'évolution. Or, dans les formes les plus évoluées de l'art, si nous

approfondissions l'instant où, surmontant les résistances de la matière, des habitudes, des traditions, des suggestions ou des contraintes de la mentalité collective, l'artiste fait aujourd'hui véritablement œuvre de création, nous y découvririons tous les caractères du premier geste, de la première émotion et du premier élan qui, à la source la plus lointaine de la civilisation, contenaient l'activité artistique virtuellement. Dans l'état actuel des choses, elle n'est ni plus ni moins mystérieuse qu'elle le fut au commencement. Nous avons dit que la poésie avait pour essence la nécessité pour la pensée, pour l'âme individuelle et universelle de se transcender : mais le premier chant qui jaillit spontanément des lèvres humaines n'était-il pas déjà toute la transcendance ?

Au surplus, cette question des origines de l'art se pose suivant les mêmes données, et dans les mêmes conditions pour la religion et pour la philosophie. L'existence d'une pensée désintéressée, dont les catégories régissent une dialectique qui tend à dépasser l'ordre des phénomènes pour atteindre les substances, et celui des causes secondes pour remonter le cours des choses jusqu'à leur cause première, le fait de croyances qui, franchissant les bornes imposées au monde extérieur par les organes de perception, prennent pour objet des réalités invisibles, prouvent que la nature humaine contenait cette croyance et cette pensée primitivement. On ne devient que ce que l'on était virtuellement; on ne crée rien de rien. Il eût été tellement plus simple pour l'homme de se réduire à l'action, et si la conscience devait doubler cette activité tout utilitaire, de ne penser et croire qu'en fonction de son intérêt. Il est vrai que, dans cette hypothèse, l'animal eût été mieux partagé que lui, puisque, s'il ne s'agissait que de vivre, de durer et d'être heureux, l'instinct serait préférable à l'intelligence. Que l'homme soit intelligent et capable de religion, de philosophie, et d'art, est significatif des intentions, par rapport à lui, de la vie. Dans ce cas, la conscience humaine ne reflète

pas seulement l'avenir de l'espèce, mais tout ce qui l'a précédée. Au point de départ de son évolution, le passé qui l'a engendré ne fut rien de moins que la vie universelle.

Tel est bien le véritable sens du principe de transcendance. Nous ne devons pas nous en étonner, puisque, après avoir essayé des hypothèses, édifié des systèmes qui ont séduit ou occupé les plus grands esprits pendant des siècles, la philosophie est ramenée, de nos jours, à donner aux principes directeurs de la connaissance, un fondement biologique²³. L'idée de progrès est de celles qui nous sont devenues trop familières et trop commodes aussi pour que nous en découvriions facilement les difficultés. Elle signifie non seulement que l'être est capable de persévérer dans son être, mais que, par les lois de la nature, il est obligé de se dépasser. Pourquoi cette nécessité ? La causalité naturelle implique seulement que les effets se déroulent sur le même plan que leurs causes ; quand l'effet va au delà de sa cause, la pensée est étonnée. Mais le réel est là qui impose sa propre logique, celle des faits, même si elle ne concorde pas avec celle des idées. Si l'être est forcé de se transcender, c'est parce qu'il contenait cette nécessité de transcendance en lui primitivement ; c'est parce qu'il est le produit d'un élan vital qui, en créant l'espèce humaine, fût-elle capable d'évoluer

(23) A peine est-il utile de préciser qu'il ne s'agit pas de ramener les problèmes métaphysiques de l'esprit à ceux de la matière, non plus que l'activité de l'âme à celle du corps. Nous rappelons simplement que les systèmes philosophiques ont échoué dans leur effort pour fonder la connaissance et la science sur des principes directeurs d'une part universels et nécessaires, d'autre part étrangers à notre expérience, parce que cette universalité et cette nécessité, ils la posaient arbitrairement, par une extension de leur sentiment subjectif, ou bien ils la construisaient logiquement, souvent en vertu de cercles vicieux inconsistants. Il en devient autrement si elles ont un fondement biologique. En effet, on ne conçoit pas qu'un être vivant, à plus forte raison s'il est conscient, pût vivre s'il ne possédait pas, incorporés à toute sa nature, profondément enracinés dans toutes les articulations et tous les ressorts de son activité ce que notre pensée dégage de lui sous la forme abstraite des principes, par exemple d'identité et de causalité.

le long d'une durée indéfinie, la dépassait, elle et toutes ses réalisations virtuelles, infiniment.

Ainsi l'art nous devient-il intelligible sous ses divers aspects et dans ses multiples manifestations. En effet, la nature, qui nous fournit les matériaux de notre activité et les moyens de satisfaire nos besoins et nos désirs, voici qu'elle nous inspire des émotions d'un caractère bien spécial, irréductibles à celles que nous éprouvons au service de nos intérêts; elle nous paraît belle. Et non content de l'admirer, de la contempler, l'homme veut l'imiter, la reproduire. Si étrange que cela soit déjà, en l'imitant, en la reproduisant, spontanément, comme en vertu d'un instinct, il la transforme; elle était son modèle, il ne se contente plus d'en faire une copie. Ces émotions esthétiques, cette beauté d'un monde qui paraît pourtant se soucier d'autre chose que de se faire contempler et admirer, enfin cette activité de l'artiste qui, jusque dans son imitation de la nature, aspire à la surpasser, tout cela ne serait-il pas absurde, incompréhensible, si l'espèce humaine, dérivant de l'élan vital, ne contenait pas en elle originellement la puissance indéfiniment créatrice de la vie universelle ?

Nous venons de raisonner par rapport au progrès, à cette marche ascensionnelle de l'humanité vers des fins toujours au delà des succès remportés, des résultats atteints. Mais nous pourrions tout aussi bien considérer cette même évolution humaine d'un point de vue opposé, relativement à ses stagnations ou même à ses reculs. Lorsqu'on suit le cours d'un fleuve, en partant de sa source, on le voit peu à peu et comme d'une manière continue grandir; et c'est bien l'image d'une évolution qui, partie d'un germe initial, en développe progressivement les formes qu'il contenait en lui virtuellement. Mais ce germe n'est pas un commencement absolu; il est un effet. Tout à l'heure, il était le point de départ d'un mouvement évolutif de la vie en voie de développement. Maintenant il est le point d'arrivée d'un mouvement de la vie se resser-

rant, se rétrécissant, et se condensant dans une parcelle de « matière psychique » où l'élan vital reste renfermé, comme un prisonnier de lui-même, et qui attend du dehors sa libération²⁴. En raisonnant ainsi, la conscience humaine n'est qu'un « raccourci d'atome » de la conscience universelle.

L'univers a existé avant la terre, la terre avant l'espèce humaine. C'est donc la vie infinie, perpétuellement créatrice, et animant simultanément les mondes innombrables, qui est venue vers un point de l'espace, en un moment de la Durée, se resserrer dans un être capable ensuite d'une existence et d'une évolution distinctes. Il est tourné vers l'avenir; mais il est le produit d'un passé qu'aucune imagination ne saurait jamais se représenter, que nulle intelligence ne pourra mesurer, qu'on entrevoit seulement dans une intuition vague et fugitive, grâce à une émotion intense, au spectacle du firmament et de la nature, quand on se sent enveloppé d'infini de toutes parts. La conscience hésite entre deux voies : d'un côté, elle oublie d'où elle provient pour ne s'intéresser

(24) Il est difficile, sans aucun doute, de rendre évidente et positive cette distinction que nous faisons entre la vie-effet et la vie-cause. En effet, nous raisonnons toujours en partant de réalités, d'espèces accomplies pour faire leur genèse, pour remonter à leur source. Ainsi agissons-nous quand nous explorons le cours d'un fleuve; mais entre son point de départ et son point d'arrivée, il y a surtout une différence de volume, de quantité : son origine comme son embouchure constituent un tout dont la cause est antérieure à lui, en dehors de lui, et d'ailleurs ne lui ressemble pas. Pour atteindre à une vision ou à une intuition de la vie antérieure aux êtres et d'où ils procèdent, il faut les transcender. C'est ce dont semblent capables certains mystiques qui ont l'air de voir les réalités procéder de leur cause pendant qu'ils décrivent cette procession. C'est aussi ce dont certains artistes essaient de nous donner, après se l'être donnée à eux-mêmes, la perception. Par exemple ce peintre polonais, dont parle M. Fortunat Strowski : « A Cracovie, dans l'église des Capucins, Wyspiański, poète, auteur dramatique et peintre de génie, a représenté en des vitraux, la création du monde. Ces vitraux ne montrent pas les choses créées, ils atteignent l'acte créateur; ce sont de grands courants de couleur et de lumière, des fleuves de lave, à travers lesquels la toute puissante fécondité de Dieu parvient à nous ». C'est du « lyrisme », et, dirions-nous, c'est de la poésie, de cette poésie toute pénétrée du sens des problèmes, des finalités de la conscience, du genre humain, c'est-à-dire qui pense en même temps qu'elle crée, dans une unité indivisible, à la manière du Verbe lui-même.

(v. Strowski. — *Le Théâtre et nous*, p. 23).

qu'à son devenir; de l'autre, limitée par son organisme, renfermée dans ses réalisations, ne trouvant pour s'en évader que des virtualités incertaines, elle semble se souvenir; son présent s'immerge dans un immense passé. Tantôt elle suit l'évolution en train de se faire; tantôt elle se confond et s'épanouit dans la vie universelle. Elle est à la fois humaine et au delà de l'humain. Ce que nous condensons dans le principe de transcendance, c'est cela : l'homme tend nécessairement à toujours se dépasser, non seulement en fonction des potentialités illimitées qui sont dans sa nature depuis son origine, mais surtout parce qu'il est né d'une vie qui le dépassait déjà, dans tous les sens, infiniment.

A ce point de vue, les fonctions de l'esprit nous apparaissent sous un jour nouveau. Même si, en évoluant, elles s'opposent de plus en plus à l'instinct, il n'en est pas moins vrai que, comme lui, elles sont des prolongements de l'organisme; comme les instruments dont la nature l'a pourvu, elles lui servent à étendre son action sur les choses et à connaître son univers. Ce dont elles se montrent capables en se développant et se perfectionnant révèle les intentions de la vie qui les a créées; pour les comprendre, il faut les interpréter non statiquement, mais selon le dynamisme dont leur activité témoigne; et ce dynamisme lui-même, ce n'est pas seulement dans leur progrès vers l'avenir qu'il convient d'en pénétrer le sens et la portée, mais dans le passé dont elles sont une des réalisations et qui n'est rien de moins que la vie universelle.

Ainsi s'éclaire la fonction à laquelle se rattachent à la fois la religion, la philosophie et l'art. On ne s'est pas assez étonné de ce que les métaphysiques aient devancé, dans l'histoire des civilisations, les sciences positives, de ce que la méthode déductive se soit imposée du coup à l'esprit humain, et qu'elle ait marché plus vite que la méthode inductive. Rien n'est plus logique, cependant, ni plus conforme à la nature. Pendant que l'intelligence, avec l'aide relative de

l'instinct, épelait son réel immédiat, la fonction fabulatrice projetait continuellement sur la terre, et sur l'étendue qu'au delà d'elle embrassent nos sens, comme un reflet de l'image virtuelle de tout l'univers. Et puisque l'organisme condense en lui, dans chacune de ses tendances, de ses besoins, de ses sensations, ce qu'a déposé dans l'espèce l'élan de la vie universelle, les nostalgies de l'être s'accordaient avec les nostalgies de la pensée. De là, les religions et les cosmogonies construites déductivement par la raison qui devançait nécessairement, et légitimement d'ailleurs, l'expérience. De là aussi, l'art.

On a trop tendance, généralement, à interpréter l'activité artistique comme si elle dérivait des fonctions psychiques adaptées à la perception des objets en vue de l'utilité. Le réalisme repose sur cette hypothèse latente; mais il rend bien étranges et incompréhensibles le talent, le génie, surtout le besoin qu'éprouve l'homme, pourvu de ces dons, de reproduire la nature dont les qualités dépassent inévitablement celles de toutes ses imitations. Lorsque, d'autre part, on réagit contre cette manière de comprendre les œuvres d'art, c'est pour tomber dans un excès opposé, non moins dangereux que le précédent. On fait intervenir alors, dans le jeu des mécanismes psychiques, une faculté mystérieuse dont nous ne savons rien, si ce n'est qu'elle sert à combler l'insuffisance d'une théorie. Quel que soit le nom qu'on lui donne, elle reste aussi vague et insaisissable que l'idéal qu'on la charge de révéler et de servir. L'idéalisme ne réussit pas plus que le réalisme à rendre compte de la création artistique; puisqu'elle existe, il faut bien la justifier, mais ce que l'on donne pour une explication n'est rien de plus, au fond des choses, qu'une constatation.

Combien M. Bergson a eu raison d'oser dire que la psychologie souffre encore de ce que l'on analyse chacune des fonctions de l'esprit comme si elle avait toujours le même sens, la même portée, comme si elle était toujours de la même nature quel que fût

son objet. Cette sorte d'axiome inconscient ne résisterait pourtant pas à l'examen ^{24 bis}. Dans tous les domaines, la technique porte la marque du but à atteindre. Analysées dans leurs détails, sous tous leurs aspects, et surtout à travers leur formation depuis leur commencement, les méthodes les plus perfectionnées des sciences les plus évoluées, de même que le silex travaillé en massues, en hâches ou flèches par les habitants des cavernes, révéleraient l'espèce de réalités à laquelle s'est appliquée la recherche scientifique, les buts poursuivis, les difficultés rencontrées, les problèmes à résoudre. Fabriqués par les mains de l'homme ou par la nature, tous les instruments sont construits en fonction à la fois de la matière dont ils furent nécessairement faits, et de leur utilité. Ici, comme dans notre organisme, comme dans tout être vivant, le moyen et la fin ne font qu'un.

L'artiste, sans doute, est obligé de percevoir pour créer. Ses plus originales productions ne sont possibles que sous la condition des images, des vues prises par ses sens du monde extérieur. Mais de ce qu'un instrument d'optique est limité une fois pour toutes par les formules et les matériaux qui ont servi à sa construction, pourquoi raisonnons-nous de notre appareil sensoriel comme si, lui aussi, avait des limites infranchissables ? Alors qu'au contraire tout porterait à le considérer à priori comme extensible. Suivant l'intérêt en jeu, il doit pouvoir se relâcher ou se détendre ; il n'est pas possible que le regard d'un artiste sur un visage, sur un paysage, d'un penseur sur la vie, soit le même que celui du passant inattentif ou indifférent. Le même, parce que l'organe dans les deux cas serait semblable ? En admettant qu'il en soit ainsi, rien ne prouve que, sous la poussée, sous la contrainte d'une pensée tendue par un vaste intérêt, il ne soit pas capable d'un effet qualitativement différent que s'il s'agit pour lui de servir à de communes utilités. Le violon le meilleur est borné par sa propre constitution. Il n'en est pas moins vrai qu'il ne rend pas toujours ni uniformément les

(24 bis) V. dans le même sens : Tassy (Edme). — Le travail d'idéation. Introduction, pp. 22-23. Librairie Alcan, Paris, 1911.

mêmes sons; il change d'âme avec l'artiste. Nos organes sont les instruments dont se sert, dont joue notre personnalité.

Mais ne faut-il pas aller plus loin dans cette voie ? Dans les analogies utilement suggestives qu'on établit entre les machines de notre fabrication et notre organisme, parce qu'ils sont matériels, qu'ils appartiennent au monde physique, on néglige généralement leurs différences essentielles qui tiennent aux caractères de la vie. Tout, dans les êtres vivants, nous incline à interpréter les phénomènes qui s'y produisent conformément à l'idée véritable de l'évolution : ils grandissent, ils se transforment, ils se renouvellent. Mais à cet accroissement, on impose du dehors des limites, et les explications qu'on donne de la vie tâtonnent et se meuvent au milieu de contradictions. D'un côté, l'on conçoit l'activité cérébrale comme limitée; de l'autre, les facultés de l'esprit semblent capables d'un développement indéfini; alors que volontiers l'on se représente la relation de la première avec les secondes comme celle d'un parallélisme entre deux séries, fonctions l'une de l'autre exactement. Au surplus, ces conceptions sont dominées par l'idée du déterminisme : l'avenir est prévisible, puisqu'il est tout entier contenu dans le passé; s'il est rigoureusement déterminé par lui, il ne peut rien s'y produire d'absolument nouveau. Les transformations soudaines, les progrès inattendus qui s'accomplissent dans le devenir individuel seraient renfermés dans les limites de l'espèce. La pensée ne se dépasserait donc qu'au sein de l'expérience.

Or il ne s'agit là que d'une pensée conceptuelle. Née des nécessités de l'action utilitaire, aussitôt liée le plus étroitement avec les instincts, toujours dépendante de cette première perception qu'implique la satisfaction par elle des besoins et des désirs, elle ne peut transcender la réalité, puisqu'elle s'est modelée sur elle, qu'elle y adapte ses méthodes de recherches et ses moyens d'interprétation.

Mais la vie, c'est autre chose. Une pensée vivante,

c'est-à-dire qui, remontant par un approfondissement de son présent, le cours de son évolution, saurait s'immerger dans cette vie universelle dont l'élan créateur a engendré l'espèce humaine, avec son organisme, avec son intelligence, cette pensée n'aurait pas à faire un bond, logiquement impossible, hors d'elle-même pour transcender ses limites et celles de son univers; elle serait déjà cette transcendance. Ainsi considérées, les fonctions physiologiques elles-mêmes paraissent extensibles. Et même, qu'est-ce qui empêche de supposer qu'elles sont susceptibles de modifications importantes, de véritables perfectionnements ? La vie qui a fabriqué le corps humain ne serait-elle pas capable non seulement de l'améliorer dans sa forme actuelle, mais d'y introduire des mécanismes, des rouages nouveaux; de manière que conditionnant la pensée, il y ait pour cette pensée un avenir qui soit autre chose qu'un prolongement du passé ? On nous objectera que nous personnifions la vie en lui prêtant des intentions. Mais ce dont l'être qu'elle a créé est capable, comment lui serait-il impossible à elle-même ?

Seulement, cette vie s'est resserrée, s'est contractée; elle s'est limitée dans des organismes fermés, dans des consciences fermées, dans des sociétés fermées, où elle ne se développe que circulairement, par un progrès prisonnier de ses primitives conditions, qui relie toujours son évolution prochaine à celle accomplie déjà, et son plus lointain avenir à son commencement. C'est parce que nous l'oublions que nous ne sentons plus sa puissance de création. C'est parce que nous la considérons par rapport au mouvement évolutif de l'espèce humaine que nous la diminuons, sans nous en douter, par l'expérience constante de ses lenteurs, de ses hésitations, même de ses arrêts ou reculs, parfois de ses avortements aussi évidents, à travers les difficultés sans nombre de sa route, que ses progrès vertigineux et ses succès éblouissants. Les religions et les métaphysiques témoignent de cette concentration de la vie dans un être (à la

fois individu et collectivité) qu'elle déborde ensuite de toutes parts. Il semble bien, (et l'histoire des idées et des systèmes ne le montre-t-elle pas évidemment ?) que l'esprit humain n'ait pas à faire un grand effort pour se sentir enveloppé par de l'infinité; il y est immergé. Sans doute n'en a-t-il qu'une représentation confuse, intermittente, et le plus souvent vaine; mais elle lui est naturelle. Il ne sait pas, il se passe fort bien de savoir ce qu'est l'espace. Cependant il se sent situé dans une étendue dont il recule les bornes vers des horizons lointains. Il se baigne dans l'air et dans la lumière avec ce sentiment qu'ils s'étendent infiniment au delà de ses regards. Comment eût-ce été possible si la conscience humaine ne conservait pas en elle un écho de la puissance, de la richesse, de l'inépuisable fécondité de cette vie par quoi l'espèce fut créée originellement ? Les audaces de la pensée et de la foi proviennent de là : tout se passe comme si, dans des moments privilégiés, toutes limites s'effaçant qui, ordinairement, refoulent l'élan vital et compriment ses expansions pour les contenir dans un cercle de solidaires nécessités, il redevenait ce qu'il fut primitivement dans l'acte générateur de l'espèce qui créa virtuellement la série indéfinie des individus. Et, en effet, la logique des idées et celle des croyances ne font des progrès que grâce à ces arrêts, à ces instants de suspension où soudain l'âme, le cœur, l'esprit sont envahis par un courant d'émotions, de forces, d'intuitions que ces logiques ne comportaient pas, et qui cependant les ranime, leur infuse une nouvelle puissance d'expansion et de création. La vie brise les cercles où elle s'était enfermée; elle transcende ses réalisations. Comment le pourrait-elle si elle n'était pas, au sein même de ces cercles, intégralement ce qu'elle était avant l'origine de l'humanité et de la société ?

Mais ce qui en témoigne surtout, c'est l'art. Rien n'est plus étrange en soi que les nostalgies de la Beauté dont l'artiste est dévoré. Elles ressemblent à celles de l'amour; elles tiennent du désir; comme lui,

elles sont toujours inassouvies. Quand l'objet de cette passion, c'est de la matière en repos, il lui incorpore le mouvement, ou plutôt il le lui restitue, puisqu'il reproduit dans une durée condensée ce que la nature a mis des siècles à former. Il a le pressentiment qu'au delà de ses apparences solidifiées et relativement uniformes, elle découvrirait à des sens plus aiguisés, plus puissants, ou mieux éclairés, des merveilles de formes de couleurs, de son, et de complexité qui nous restent insoupçonnées. En tout cas, s'agit-il d'un rocher, d'une montagne, d'un arbre, d'un fruit, d'un corps inanimé, d'un diamant, il l'imité, et cette imitation ne serait-elle pas vaine si les doigts du sculpteur ou du peintre n'étaient véritablement possédés de cette même ardeur créatrice que la vie portait en elle lorsqu'elle fabriquait ces choses en apparence mortes, et qu'elles a déposée partout où elle a passé ?

Lorsque le modèle choisi, c'est du vivant, alors jusque dans la laideur, c'est encore un rêve de beauté qui hante l'artiste, comme si les formes taillées dans la matière par la vie, au sein même de la difformité, reflétaient un idéal caché d'harmonie, de perfection. Nous avons remarqué que, lorsque son activité est initialement de la même famille que celle du jeu, elle finit par devenir sérieuse, grave, profonde, à son insu, et par une nécessité interne où se manifeste évidemment cette volonté humaine de se transcender. Encore une fois, pourquoi tant de peine pour imiter la vie, quand il est si bon de la vivre simplement, naturellement ? Mais nous ne la vivons pas avec cette simplicité qui est naturelle seulement dans nos abstractions; nous la compliquons par nos ambitions, par nos désirs, sans cesse revoués à des fièvres qui sembleraient morbides à des âmes sereines, et projetés au-devant de nos regards pour ensorceler nos pas à la poursuite de chimères, dans le délaissement des immédiates réalités. Ainsi faisons-nous parce que, dans nos existences, la vie ne se suffit jamais. Alors elle nous contraint à nous dépasser perpétuellement; elle paraît toujours nous

dire que nous sommes capables, par elle, d'accomplir infiniment plus que ce que nous faisons, et d'inventer des joies auprès desquelles nos plaisirs et nos voluptés sont des ombres de sensations. Le plus modeste des êtres, quand il aime, ne vit-il pas les poèmes, les drames, les états d'âme qu'ont décrits les Racine, les Musset, les Verlaine, les Pascal et Stendhal²⁵ ? Et puisque toute existence est toujours plus ou moins une œuvre d'art qui s'ignore, pourquoi, dans certains cas, l'artiste se superpose-t-il à l'homme ? On invoque le talent, et nous avons déjà répondu que c'était donner un mot à la place d'une raison, car qu'est-ce que le talent ? Comme on ne peut démonter la machine cérébrale de manière à y découvrir un à un les divers rouages dont il se compose, on n'a pas la ressource d'expliquer ces rares dons de l'esprit par un mécanisme qui, chez les uns, existerait, chez les autres ferait défaut : le fait reste mystérieux. Mais admettons un instant une faculté spéciale, et qui serait chargée de la création artistique : réduite à elle seule, réaliserait-elle forcément des chefs-d'œuvre ? Le geste de reproduire une image-perception, remarquons bien qu'il n'est pas en soi d'une autre nature que celui par lequel spontanément et par nécessité nous répétons dans des conditions analogues un acte que nous avons accompli une première fois : ainsi que l'habitude, l'imitation est une fonction indispensable à l'être vivant. Donc, que nous accordions à l'imagination les productions artistiques, ou que nous les rapportions à une faculté nouvelle, il restera vrai que, dans les deux cas, pour expliquer l'œuvre d'art, il faut faire intervenir autre chose. Il est certain que tous les contes, les légendes,

(25) Nous disons que quiconque est animé par une passion profonde atteint aux niveaux des tragédies que l'artiste est capable d'inventer en dépassant son réel immédiat. Or, ainsi que le remarquent certains penseurs tels que Maeterlinck, par exemple, déjà cité, ces tragédies elles-mêmes, qui semblent aujourd'hui les sommets de la création artistique, apparaîtront peut-être un jour, à une humanité *plus âgée* que la nôtre, *comme les jeux de nos petits-enfants nous apparaissent à nous, adultes*, alternant des pleurs à la joie, et ne faisant rien de plus qu'effleurer la nature, que rider un peu, fugitivement, la surface de la vie.

les chants poétiques, les drames proviennent d'une *fonction fabulatrice*. Mais tout ce que produit cette fonction n'est pas artistique. Tous ceux qui font des tableaux ne sont pas des peintres; il ne suffit pas d'écrire des vers pour être un poète. Nous touchons, ici, au cœur même du problème.

Observons le développement d'une pensée créatrice qu'un homme de génie a jetée dans l'un des champs du réel. Le sol le plus ingrat se réveille de séculaires torpeurs; et ce sont des terres qui deviennent fertiles; ce sont des villes qui croissent, où l'utilité se pare de beauté; ce sont des forces de toutes sortes qui accourent de partout rejoindre et renforcer une activité renaissante, dont il semble de loin qu'elle est capable de rajeunir les volontés ankylosées, les civilisations en train de vieillir. Et les moissons des fermes se joignent au labeur des chantiers et des usines; les voies de communication, de transports s'étendent, se perfectionnent, s'emplissent de bruits et de mouvements. Les uns et les autres propagent autour d'eux l'ardeur et la foi que suscite la richesse productive, les institutions sociales naissent et s'enhardissent; les puissances de l'esprit se multiplient et reprennent leur rôle de guide et de phare. Et c'est une circulation incessante de la vie de plus en plus exigeante et généreuse, et déployant dans tous les sens, dans tous les domaines, ceux de la matière comme ceux de l'esprit, ses virtualités indéfinies. Si nous reprenions une à une toutes ces créations, si nous voulions faire l'analyse de tout ce qui fut engendré dans les corps, dans les consciences, dans ces villes, dans ces champs, dans toutes ces entreprises qui poussent de tous côtés, chacune d'elles devenant le point de départ d'entreprises nouvelles, par le jeu d'une solidarité dont les répercussions se font sentir du tout sur les parties, des parties sur l'ensemble, à la manière dont les faits se passent dans un organisme, nous n'en aurions jamais fini; et ce serait une tentative impossible. Pourtant, toutes ces réalisations sont nées d'une

pensée, jaillie d'une personnalité qu'inspirait un grand idéal, vécue par elle comme un beau rêve, et qui devint réel par le miracle logique d'une volonté dont la puissance d'expansion, toujours soutenue par des émotions intenses, par une imagination infatigable, par un bon sens attentif aux lois objectives des choses, par une raison à la fois impersonnelle et unique, attira tous les concours, domptait les résistances, surmontait les difficultés, et s'imposa si victorieusement qu'une fois atteints les résultats pourtant tenus au début pour impossibles apparaissent à tous comme nécessaires, et même naturels ²⁶. Sans doute, pour nos analyses, et relativement aux théories qui ramènent l'esprit au cerveau, qui interprètent les relations de l'âme avec le corps suivant le schéma uniforme d'une causalité dualiste, les facultés de cet homme génial sembleraient les mêmes que celles du vulgaire. Là comme ici, nous parlerions de jugement, de raisonnement, de mémoire, d'imagination, peut-être même d'imitation et d'instinct; nous ramènerions plus ou moins les différences entre les premières et les secondes à n'être que de quantité. Alors que, de toute évidence, elles sont irréductibles. Et n'est-il pas vrai que si, le temps venant mettre sa patine sur les êtres comme sur les choses, la fièvre des premières années le cédant peu à peu à la jouissance stérile des résultats acquis et à l'inertie, on voulait ranimer cette immense activité en train de s'endormir, ce prodigieux vouloir en train

(26) Ce miracle (logique et naturel) accompli par la volonté réalisatrice d'un homme de génie en qui l'idéal devenait le réel, et le réel se transfigurait en idéal, nous avons eu le bonheur, la chance, dirions-nous, d'y assister, de le voir s'accomplir sous nos yeux. En effet, nous avons été le témoin de l'extraordinaire renaissance marocaine par la magie rationnelle ou la raison magicienne du regretté Maréchal Lyautey. Depuis, l'œuvre s'est estompée, la beauté du chef-d'œuvre inachevé s'est obscurcie, voilée; il soulève des problèmes angoissants qui font douter de lui, et de son prestigieux réalisateur. Mais c'est la désorganisation du monde, le déséquilibre général des affaires et des esprits, l'anarchie envahissante dans tous les domaines de l'action et de la pensée, qui sont venus interrompre son développement et compromettre son avenir, à la manière dont une maladie grave, peut-être mortelle, vient rompre l'élan d'un être en pleine croissance, et auparavant riche de toutes les promesses de la vie réunies.

de se pétrifier, spontanément on se retournerait vers leur source, vers cette pensée créatrice, comme si tout venait d'elle, et surtout comme si, loin d'être disparue ou épuisée, elle était encore toute condensée dans le présent, prête à se désolidifier, à se libérer pour reprendre son essor et répandre à nouveau toute sa fécondité.

C'est exactement ce qui se produit dans l'art. Quand, pour se revivifier, pour se renouveler, l'artiste remonte vers les sources d'où a jailli la création artistique, qu'en lui la fonction fabulatrice cherche à renaître dans l'élan de la vie universelle qui l'engendra primitivement, il obéit, avec la sûreté de l'instinct, à cette nécessité interne que nous avons appelée la transcendance. Seulement, cette régression vers les origines est plus facile à définir schématiquement qu'à réaliser. La liberté que l'artiste a reconquise sur les déterminismes qui l'enveloppent et le modèlent depuis son enfance et ne l'abandonnent jamais, est toujours relative. De même que, pour sculpter, peindre, construire, écrire, il ne peut se passer des matériaux puisés dans la nature et dans la société de son temps, il ne peut davantage s'affranchir complètement de la mentalité collective, des mœurs, des croyances, des besoins, de toutes ces contingences nécessaires qui captent ses intuitions, lorsqu'elles viennent d'ailleurs, pour se les approprier, ou qui lui imposent à l'avance les cadres de son activité, ou qui lui suggèrent ses plus originales inspirations. L'idéal lui-même est un fait social.

Or, la vie s'est emprisonnée dans les groupes, comme dans les organismes qui les constituent. En se concentrant, elle est sans doute capable de pousser le plus loin possible ses progrès, mais sur les voies qui sont les siennes et dans les limites qu'en se spécialisant dans une espèce, elle s'est elle-même tracées. Né de la vie universelle, l'art ne peut que réfléchir, pour certaines consciences, liées à certaines modalités d'être, une certaine vie sociale. Et le problème semblerait insoluble. Comment, solidaire de son mi-

lieu, l'artiste sera-t-il capable de transcender l'évolution accomplie ? Il aura beau tendre ses facultés, élargir ses horizons, ouvrir toutes grandes ses fenêtres sur le monde, sa pensée restera toujours enfermée dans ses catégories mentales et affectives; l'objet de ses émotions et l'axe de ses créations seront toujours l'homme et son univers. Et de même que les sauts les plus hardis et les plus puissants s'élancent du sol et y retombent, les élans d'une pensée créatrice partent de la vie collective, et, si loin qu'ils aillent, y retournent nécessairement. D'un côté, la société ne se transforme, ne se perfectionne que par l'intervention, semble-t-il, des hommes de génie. D'un autre côté, nul génie ne saurait être engendré autrement que dans les conditions et les limites de l'espèce humaine qui, elle-même, est toujours dépendante de la vie en société. La logique de nos raisonnements tournerait dans un cercle indéfiniment, si l'expérience ne nous prouvait qu'en fait, ce genre de cercle, un jour ou l'autre, est brisé par l'action qui ne s'embarasse pas des théories.

Dans le cas qui nous occupe, cette action, qui franchit les obstacles autant de la pensée logique que des déterminismes physique et moral, non seulement elle ne peut être accomplie sans la société, mais il faut qu'elle le soit par la société elle-même. Il semble bien, en effet, que la vie s'intéresse au groupe plus qu'aux individus; sa puissance créatrice définit des ensembles sans se préoccuper des parties, des détails que peut-être elle n'aperçoit même pas ²⁷. Que chaque

(27) Le problème des rapports essentiels du groupe et de l'individu est un des plus difficiles, et souvent confus. Les solutions oscillent perpétuellement de la conception sociologique qui réalise l'idée de « l'être social », qui fait du groupe une réalité substantielle, à la théorie contraire suivant laquelle le groupe serait artificiel (même, dit-on parfois, dans les sociétés d'insectes telles que des abeilles et des fourmis); l'individu seul serait véritablement naturel. Nous semblons adopter la première, mais ce n'est pas au sens où généralement l'entendent les sociologues. Nous nous plaçons plutôt au point de vue des biologistes, quand ils superposent aux fonctions propres à la cellule et à l'organe, les conditions d'existence et les fins régissant l'organisme tout entier. Qu'est-ce qui d'ailleurs fait tenir le groupe pour une création humaine, plus ou moins artificielle, quoique non arbitraire

être une fois formé se prenne pour le centre de l'univers, c'est possible, c'est inévitable; et sans doute est-ce là une de ces illusions indispensables qui, par leur utilité, par leur bienfaisance, acquièrent en définitive certains des caractères de la réalité. Il ne s'ensuit pas que l'espèce dont il dépend adopte son point de vue. Je ne puis empêcher les cellules de mon organisme de croire qu'elles sont le foyer de leur énergie, le but de leur activité; je ne me préoccupe que de mon corps, et même je ne me soucie de lui que par rapport à toute ma personnalité que je saisis comme une unité et que j'oriente dans le sens de ses finalités qui me dépassent. Dès lors les problèmes qui se posent à nous, même s'ils semblaient surgir de la conscience individuelle, doivent être approfondis relativement à la société. C'est dans l'homme-social et non dans l'homme-individu que nous pouvons trouver les véritables intentions de la vie.

Aux termes d'une évolution déjà avancée, ces intentions sont multiples et diverses, souvent même divergentes, alors qu'au sein de l'élan créateur, elles étaient confondues dans l'unité de son mouvement ou de son vouloir. Il faut donc les penser à la fois analytiquement, puisqu'elles se présentent à part les unes des autres, et synthétiquement, puisqu'elles procèdent d'une même cause, d'un acte unique. Ainsi comprendrons-nous les relations si complexes de la science,

ni même libre ? Ce sont les changements qu'il subit, son extrême diversité; il ne conserve jamais ni nulle part le même visage, alors que l'organisme serait partout plus ou moins semblable à lui-même dans les individus. Ce ne sont là pourtant que d'apparentes oppositions. D'autre part, l'acte de génération de l'individu s'accomplit manifestement suivant les lois naturelles; on ne peut pas saisir aussi nettement les desseins de la nature dans les actes si nombreux et si complexes qui produisent progressivement un être social. Mais si la complexion de l'individu, considéré non chez le primitif qui est une ébauche, un embryon de ce qu'il doit nécessairement devenir, mais dans l'homme véritablement évolué, adulte, contient une tendance naturelle à la vie collective, si son existence même implique celle du groupe, alors n'est-il pas évident que le groupe a été voulu par la nature, dans toute la mesure où l'a été indiscutablement l'individu ? Il suffit de rappeler le sens profond et invariable des fonctions relatives à la maternité; celles comprises dans l'instinct de reproduction qui exige une association, au moins une dualité.

de la religion, de l'art, et des énergies qui exploitent les forces matérielles de la nature au service de l'homme, soit pour satisfaire ses besoins, soit pour lui procurer du plaisir. Plus ils progressent, plus ils se séparent et se rapportent à des fonctions différentes; c'est conforme à la division du travail. Dans une usine perfectionnée, chaque machine a sa valeur en soi, et l'objet qu'elle fabrique nous paraîtrait, lui aussi, capable de se suffire, puisqu'il est la raison d'être de la machine elle-même. En fait il en est autrement, et nous le savons, puisque nous pouvons considérer l'usine non seulement parties par parties, mais aussi dans sa totalité, et qu'au terme de ce travail collectif, nous voyons la fin vers laquelle il tendait réellement. En ce qui concerne la société, nous pouvons faire l'analyse de son organisation, si complexe soit-elle; la synthèse en sens inverse nous est plus difficile. Cependant, n'est-il pas vraisemblable que les fonctions essentielles, entre lesquelles, au sein des groupes sociaux, se répartit l'activité humaine, étaient à l'origine confondues, et qu'en dépit de leur développement depuis divergent, elles restent étroitement solidaires au fond des choses ?

Pour bien des raisons, nous ne pouvons, même à vol d'oiseau, embrasser le cours de l'histoire. D'ailleurs, si la connaissance du passé est indispensable à l'intelligence du présent, celle du présent n'en est pas moins utile à une exacte interprétation du passé. Au surplus, n'est-ce pas notre époque qui nous importe avant tout, et l'avenir que sans doute elle dessine et détermine plus ou moins déjà ? Or, que nous apprend une expérience approfondie des temps que nous vivons et des mouvements sociaux auxquels consciemment ou indirectement nous participons ? D'une part, le développement excessif des forces matérielles, dont l'industrialisme et le machinisme sont des effets, ainsi que des passions dérivées de cette intensité croissante, fiévreuse et presque morbide de la vie collective, n'a pas éliminé l'art. S'il a subsisté, malgré cet antagonisme de disciplines, de méthodes,

d'esprit, et malgré ce conflit d'énergies où celles attachées à la matière l'emportent pourtant, dans leur concurrence, sur les puissances spirituelles, c'est qu'il existe de par des nécessités vitales, qu'il se rattache à des fonctions biologiques. — Mais d'autre part, il n'a, dans la vie sociale, qu'un rôle restreint. Le goût du beau s'y est industrialisé, et c'est à ce titre qu'il y occupe une place si importante, en même temps et sur le même plan que le besoin de confort et l'amour du luxe. Pour ce qui est de la beauté elle-même, de ce culte de l'idéal esthétique qui, si intimement lié, quoi qu'on en dise souvent, à celui de l'idéal moral, nous paraît, autant que la vérité scientifique, l'expression la plus haute, la plus profonde et la plus rayonnante de la religion de l'esprit, il n'appartient qu'à des êtres privilégiés et rares, alors qu'il devrait être vécu par toute la collectivité.

Quelqu'un a écrit qu'« *il n'y a pas de théâtre parce qu'il n'y a pas d'âme commune* », et ce juste jugement peut être généralisé. Mais il faut prévenir une confusion. D'excellents penseurs ont montré, et l'on répète aisément après eux, que l'art est l'expression des mœurs, que les modalités de l'activité artistique reflètent plus ou moins fidèlement, pour chaque époque, la société où elle se réalise; surtout, de la littérature il est indiscutable qu'elle est, dans une large mesure, l'image d'un milieu qui lui-même est modelé par le passé d'un être collectif, et par une civilisation. Sans doute; aussi bien n'est-ce pas ce que nous voulions dire. Individuellement, l'artiste, quoique reproduisant son modèle, ne se confond pas avec lui, et l'inverse ne se produit pas non plus. Le miroir nous donne la copie la plus fidèle de tous les objets qui s'y réfléchissent : aucune vie ne passe d'eux en lui, ni de lui en eux. De ce que tous les individus d'un même pays, d'une même province, portent le même costume, parlent le même langage, ont les mêmes goûts, signifie seulement qu'ils participent des mêmes conditions d'existence, de la même mentalité collective, mai non qu'ils éprouvent en commun les mêmes

émotions, les mêmes aspirations, qu'ils vibrent de cette puissance créatrice d'où naissent, chez les penseurs, les grandes idées génératrices des grands mouvements sociaux, chez les artistes les chefs-d'œuvre où, pour des suites indéfinies de siècles, s'incorporent la beauté, et surtout le sens, les finalités de l'art. N'est-ce pas le spectacle que toute vie sociale nous offre chaque jour, en quelque pays que ce soit, surtout, si paradoxal qu'il semble au premier abord, chez les civilisés ? Des foules vont au théâtre, pour se distraire, et parce qu'elles obéissent, sous cette forme comme sous les autres, aux exigences de la sociabilité; elles y sont amusées et plus ou moins impressionnées. Souvent on croirait à de la passion, leurs sensations vont jusqu'à l'enthousiasme et au délire. Mais ne restent-elles pas extérieures à ce qu'elles admirent, étrangères à la profonde et vivante émotion d'où a jailli chez l'auteur l'œuvre qu'il a écrite ou composée ? — De même raisonnerions-nous, et à plus forte raison, au sujet des musées, des salles de concert, des monuments, de toutes les manifestations permanentes ou passagères de l'activité artistique. Loin de nous, du reste, la pensée que tous les membres d'une société doivent devenir des artistes. Ce ne serait ni possible, ni souhaitable. En admettant que leur niveau intellectuel fût progressivement surélevé, de cette masse évoluée il ne manquerait pas d'émerger bientôt des personnalités plus fortes, capables de se distinguer de leur milieu, et plus créatrices; l'essor du génie partirait de plus haut, et atteindrait des sommets d'où l'on découvrirait des horizons dont nous ne pouvons, dans les conditions où nous sommes placés, nous faire même une idée; l'humanité serait en progrès; mais le problème que nous traitons n'en serait ni plus ni moins qu'aujourd'hui résolu.

C'est l'âme collective qui doit subir les métamorphoses nécessaires à l'évolution. Alors, en effet, elles atteignent et influencent durablement les consciences individuelles. Le contraire se produit aussi, mais

combien plus lentement et moins profondément ! Nous ne voulons pas nier, ni même diminuer, le rôle indispensable des individus. Nous sommes convaincu, au contraire, que l'homme de génie peut changer le cours de l'histoire des idées comme des événements. Mais c'est à la condition que son action coïncide avec une transformation en train de se faire dans sa société. C'est en ce sens seulement qu'il est effet autant que cause. Il y a toujours en lui quelque chose d'inexplicable, et c'est justement ce qui lui appartient en propre, ce qui le caractérise essentiellement. Mais lorsqu'il apparaît dans un milieu qui change, qui tend à franchir ses limites, pour parvenir à de nouvelles formes, à de nouveaux niveaux d'existence, pour se créer, au delà de lui-même, de nouvelles possibilités d'avenir, alors société et lui ne font qu'un. Nous irions jusqu'à dire, si nous empruntons l'expression familière de corps social, qu'il joue dans ce corps, comme s'il en faisait intégralement partie, le rôle de l'instinct dans l'animal. Nous disions que la société et lui forment un tout indivisible : ce n'est qu'une hypothèse, qu'un idéal; il est rarement réalisé. Et parce que l'homme de génie et son groupe sont distincts, sont séparés, et même dans un antagonisme que l'un ou l'autre résout par la violence, son influence sur elle n'a qu'une portée toute relative, et en profondeur et en durée. Aussi, lorsque le temps a fait son œuvre, semble-t-il que les événements dont il fut le maître et l'instigateur, se fussent produits sans lui; il en était la cause; il ne paraît plus n'en avoir été que l'instrument.

Il en arriverait tout autrement si, à la faveur des crises qu'elle traverse, et par l'effet des obstacles qu'elle rencontre, des limites que, par son devenir même, elle a dressées sur sa route pour forcer sa menaçante inertie et repartir vers de nouveaux progrès, l'âme collective se transformait. L'histoire enregistrée, dans le cours des civilisations, des renaissances. En effet, les collectivités peuvent et doivent renaître comme les individus, plus que les individus. Enten-

dons-nous bien : il ne s'agit pas simplement d'évoluer en traînant le fardeau de plus en plus lourd du passé; lorsque l'humanité, ici ou là, peut-être partout, est menacée d'un bouleversement général, dont personne ne peut mesurer les suites ni prévoir la fin, avertie par sa conscience qu'elle se trouve encore une fois au bord d'un risque décisif, elle sent qu'il lui faut ou renoncer à vivre ou inventer son avenir.

Il suffirait d'observer attentivement l'embarras des Hommes d'Etat, leurs échecs, l'avortement de leurs initiatives, toutes au jour le jour, l'impuissance où ils sont manifestement de résoudre, dans la violence anarchique ou dans la douceur ordonnée, les problèmes de l'heure conformément à leur expérience moyenne du passé, pour acquérir la certitude que quelque chose d'absolument nouveau est en train de naître et veut catégoriquement s'accomplir. Il apparaîtrait que ces arrêts, ces piétinements de l'immense énergie collective dont l'élan s'impatiente à tourner sur lui-même au lieu de partir vers ses fins naturelles, sont d'us moins à l'héritage légué par le passé qu'aux nécessités imposées au présent par le futur. L'avenir qui doit être, parce qu'il ne se réalise pas, joue le rôle inattendu, mais logique de frein; alors qu'il est impatient de progrès, il se transforme en mécanismes d'inhibition. Le mal dont souffre et agonise l'humanité à notre époque passionnée de vie, et qui pourrait être toute ensoleillée, ce mal, il est là : *elle enfante un avenir qui ne se définit pas*²⁸.

(28) Sur l'état d'âme de la société contemporaine, qui est le résultat de la guerre de 1914, et son influence sur la littérature, lire dans « *le Théâtre et Nous* » de Strowski, le chapitre III : « *La psychologie moderne au théâtre* », p. 188.

« Mystère de chaque personnalité, âme de guerre et âme de
« paix, âme nationale et âme humaine, tout cela se mélange,
« s'altère, fermente et bout pour être Pierre ou Paul. Pierre ou
« Paul a beau se jeter tout d'un côté, s'étourdir par les affaires,
« par la vitesse, par le téléphone et la radio, ou encore s'amortir
« par la régularité monotone du travail rationalisé, il ne saurait
« cesser d'être Pierre ou Paul. Ses têtes de rechange ne suppriment
« pas son cœur. Rien n'est plus dramatique, et, en un sens, plus
« angoissant. Pierre et Paul, et tous ceux qui leur ressemblent,
« voudraient se comprendre pour se diriger et guérir leur inquié-
« tude. Les anciennes psychologies, l'enseignement des professeurs
« dans les classes, Taine, Théodule Ribot, William James ne leur

Le « héros » qu'elle espère, rien n'oblige à penser qu'il sera nécessairement un homme d'action; il pourrait aussi bien être celui qui révèle, qui annonce, et qui, par cette révélation même, ferait sortir de l'ombre ou de l'inertie les réalisateurs. En attendant sa venue, en laquelle il est bienfaisant de croire, nous sommes réduits à nous servir de nos propres lumières, et à explorer de notre mieux les faits qui se passent sous nos yeux. Parmi les multiples points de vue auxquels on pourrait se placer pour approfondir la réalité contemporaine, nous avons choisi, dans cette étude, celui de la création artistique. Et ce n'est pas en vertu de circonstances ou de préférences subjectives. Nous avons montré, en effet, que de toutes les formes d'activité, elle est certainement celle où, à la condition toutefois d'adopter l'attitude convenable et d'être capable d'une attention qui dépasse les apparences pour atteindre au cœur même des choses, nous saisirions le mieux les méthodes de

« disent plus rien qui se rapporte à eux. Ils consultent donc les « médecins qui déjà leur fournissent quelques explications plus « plausibles : Joseph Babiński, Pierre Janet et d'autres. Ils « tordent à leur profit la métaphysique de Bergson. Ils exhument « les livres d'Albert Bazaillas. Ils sont en quête d'études et d'ou- « vrages sur l'Inconscient. Ils essayent d'utiliser les théories du « *refoulement* ». Ils amassent cent idées fragmentaires qu'ils ne « peuvent lier entre elles et qui ne leur fournissent, quoique « justes et exactes, qu'un des points de vue insuffisants, c'est-à-dire « inquiétants. Ils ne parviennent pas à passer de la psychologie « à la morale, du phénomène à la loi, de ce qui est à ce qui doit « être. Ils se sentent faibles, ignorants, incapables de dénouer « les antinomies de la patrie et de la conscience individuelle, du « nationalisme et de l'humanisme. Aveugles qui ne peuvent pas se « conduire. L'homme moderne n'est pas seulement compliqué, ou « complexe; il flotte dans l'indétermination, et il porte un fond « inconscient, nappe souterraine d'où s'épanche ce qu'il croit être « sa personne et sa vie », (p. 201, 202, 203). A ce portrait tracé magistralement, il manque un trait : ces Pierre et Paul veulent à tout prix sortir de cette indétermination, surmonter leurs doutes, s'arracher à la monotonie de leurs angoisses, et agir coûte que coûte : ils le feront, s'il ne peut en être autrement, dans n'importe quel sens, et n'importe comment. Malgré les plaisirs, la vieillesse, le bruit, cette continuelle extériorisation d'eux-mêmes, la vie qu'on leur fait, après ce qu'ils ont vécu, les ennuie, et ils sont décidés à ne plus s'ennuyer. Ici encore s'applique tragiquement ce que M. Strowski a dit du théâtre : « *Sans la lumière, sauf la présence du génie, tout dort* ». Mais qu'arrive sur cette scène du monde, l'homme de génie (penseur, conducteur de peuples, artiste ou saint) qui répond à l'appel du temps présent, ce « héros » dont a parlé M. Bergson magnifiquement, et aussitôt tout se réveillerait.

la nature, les intentions de la vie. L'artiste n'est-il pas celui qui peut unir constamment le sens du réel, indispensable à tout architecte autant dans le domaine de l'esprit que dans celui de la matière et de l'utilité, avec la faculté et le goût de rêver ? Sans le rêve, la pensée ne se distrait pas des exigences de l'action ; elle ne suivrait pas le mouvement par lequel les idées et les nombres, comme les faits, veulent se transcender. Mais l'œuvre d'art se ressent toujours de ce que l'idéal à édifier emprunte à ce qui est déjà réalisé. Et quand ce réalisé, ce tout fait, c'est de la pierre ou du marbre arraché à la terre, ou des images découpées dans les paysages que nous donne en spectacle l'univers, ou surtout des faits sociaux, des institutions solidifiées par des habitudes, dans des traditions, ou bien encore des consciences modelées par une mentalité et des mœurs collectives uniformes et rigides, alors l'idéal le plus léger, le plus éthéré, se charge de pesanteur ; la montée du génie vers les sommets attractifs de l'esprit engendre une descente sous le poids des matériaux qu'il traîne vers les hauteurs. Son rêve a des ailes ; mais, si loin du sol qu'il s'élève, il reste ancré dans l'espace rempli de passé, de choses mortes, de souvenirs inertes, de tendances desséchées, de désirs saturés, et d'élans indéfinissables. Il est une matière virtuelle, puisque d'avance il est incorporé à une réalité accomplie, incapable d'un véritable devenir.

Deux sortes d'art échappent, dans la plus large mesure possible, à cette dualité de la matière et de l'esprit : c'est la musique et la poésie. La pensée n'y est pas indépendante, mais elle est libre ; « *elle est libre, mais non souveraine* », dit quelque part M. Valéry ; là plus que partout ailleurs, l'artiste, dans ses réalisations, imite l'élan créateur de la vie. Sans doute, entre la vie antérieure à l'espèce humaine, et l'activité du poète ou du musicien, même de génie, y a-t-il une distance impossible à mesurer comme à franchir. Encore une fois, à un effet contenu dans l'expérience on ne peut découvrir ni construire que

des causes analogues à lui, appartenant à la même sphère, au même plan de réalités, mais non une cause première qui serait antérieure à tout ce qui existe et dont nous ne savons rien puisqu'elle est au delà de ce que nous connaissons, de ce qui est devenu, de ce qui a déterminé nos modes d'existence et nos catégories mentales. Mais ce que nous pouvons en deviner, ce sont les natures expansives, les volontés créatrices, et les efforts réalisateurs des musiciens et des poètes qui nous le révèlent le mieux. Car, en eux, plus que chez tous les autres artistes, se manifeste et se satisfait la nécessité pour la vie de partout transcender ses propres réalisations.

Or, si nous interrogeons les temps présents pour faire jaillir spontanément des profondeurs de la conscience collective le secret, le dessein des prochaines transformations que contient déjà son actuelle évolution, quelle réponse en obtiendrons-nous ? De toutes part on se plaint unanimement (les bénéficiaires de ce désordre faisant une exception qui ne compte pas) de la prédominance croissante des forces matérielles sur les forces morales, les sciences positives pourtant si désintéressées servant les premières pour le plus grand dommage des secondes. Le progrès matériel est illimité et s'accélère par une sorte de multiplication de lui-même et de ses effets ; tandis que le progrès moral est lent, incertain, toujours entravé. L'industrialisme, qui est l'une des causes permanentes des guerres, engendre des maux qui ne se manifestent pas simultanément, mais multiples, variables suivant les époques et les circonstances, et auxquels on remédie par des moyens de fortune, si l'on peut dire, dont l'efficacité n'est que passagère et retarde seulement l'échéance de cette anarchie économique, politique et morale où glisse fatalement, depuis l'origine des sociétés organisées, toute grande civilisation. Le chômage est l'un de ces maux, et il provoque contre le machinisme, en soi libérateur et bienfaisant, une véritable colère dans

les masses qui, chez tous les peuples, en souffrent cruellement.

La solution que préconisent les esprits simplistes découle immédiatement de l'énoncé du problème. De même que, pour sauver l'organisme, on l'ampute du membre gangrené, de même pour sauver le corps social il n'y aurait qu'à l'amputer de la machine, puisque c'est elle qui le rend malade. Mais peut-être un jour s'avisera-t-on qu'une connaissance plus exacte, plus complète, plus synthétique des lois biologiques permettrait de renforcer la vie au centre de son dynamisme, et par là de guérir sans couper, sans qu'il en coûtât une irrémédiable infirmité. La même hypothèse ne s'applique-t-elle pas aux collectivités ? L'analyse, séparant les éléments qui composent le corps social, nous porte, par une logique artificielle d'idées d'autant plus dangereuse qu'elle paraît s'appuyer sur des faits concrets, à croire qu'on peut les accepter ou les refuser à volonté, retenir les uns, éliminer les autres suivant les moments et les circonstances. Ici encore, la pensée obéit au schéma commode de l'amputation. Mais c'est la méthode inverse qu'il convient de suivre et dont la vie nous offre le modèle impressionnant dans sa façon de créer par une différenciation progressive de tout l'avenir contenu synthétiquement au sein de l'embryon dès le commencement. L'on ne saurait séparer, couper, au gré de l'imagination ou sous la pression des besoins et des difficultés à surmonter, ce qui, dans la réalité, forme un tout indivisible. Les logiciens visionnaires d'une politique édiflée sur une conception abstraite de la nature humaine, aimaient à corriger, à construire de cette façon les institutions. Mais les mœurs, et surtout le devenir social, solidaires de la complexion propre à chaque peuple, résistent toujours à une telle fabrication. Le machinisme n'est pas greffé du dehors sur le mouvement évolutif des sociétés humaines; il a été engendré par ce mouvement lui-même, comme les organes le sont par la vie du corps qui les contenait, dès son point

de départ, nécessairement. Qu'il ait fallu des siècles innombrables pour qu'il atteignît son développement actuel, peu importe. N'y voit-on pas le prolongement normal, inévitable et bienfaisant des machines dont la nature nous a dotés pour accomplir notre tâche d'adaptation aux choses et réaliser un progrès indéfini sur la voie des sociétés humaines dont les membres sont capables d'intelligence en même temps que d'instinct ? Notre organisme, qu'est-il d'autre qu'un ensemble de mécanismes montés solidairement par la vie dont l'élan crée toujours par des actes indivisibles ?

Dès lors, le problème social ne se pose pas arbitrairement ni en des termes quelconques à la pensée contemporaine. Le progrès matériel en est une des données, puisque l'on ne peut ni ne doit l'enrayer. Comment, par quoi l'équilibrer de manière qu'il ne rompe pas l'ordre social, mais qu'il concoure avec d'autres forces à cet ordre, et devienne, au lieu d'une cause d'anarchie et de misère, un principe d'évolution véritable, une source de vraies richesses et de bonheur pour la nature humaine prise intégralement ?

Peut-être le jour n'est-il pas loin où l'on reconnaîtra que, d'avoir confié à la science exclusivement le soin de l'éducation individuelle et collective, fut une erreur autant historique que psychologique. Il n'est plus à prouver que, nécessaire à l'humanité, la valeur des services qu'elle lui rend dépendent de l'organisation sociale et de la conscience.

Un mouvement s'est généralisé vers la culture physique; tous les peuples se passionnent pour les sports; il se produit entre eux, à cet égard, une saine émulation. Mais la guerre aussi est un sport; dans toute nation dont la mentalité est belliqueuse, mieux la culture physique sera organisée, plus loin elle sera poussée, et plus elle s'orientera vers la guerre; après avoir été constructive et régénératrice, elle sera donc une puissance destructrice de progrès, et terriblement nuisible à l'humanité.

Certaines institutions sociales ont, en elles-mêmes, virtuellement, une puissante vertu éducative. Nous ne prendrons pour exemple que celles se rattachant à l'administration de la justice, et à la protection du droit. L'existence, dans un pays, de tribunaux, de magistrats, de juristes, d'un code ayant une valeur objective, entretient dans les consciences cette croyance qu'elles sont soumises à une règle commune, que la façon dont elles sont assurées par l'Etat est juste, normale; et il s'en dégage l'idée d'une justice idéale qui, en toutes choses, impose aux contingences sa nécessité universelle. Seulement elles sont nées de la réalité sociale, et les lois qu'elles édictent sont l'expression des mœurs et des intérêts collectifs comme celles découvertes par le physicien expriment, plus qu'elles ne régissent, les phénomènes de la nature physique. Ainsi le droit réel est-il le plus souvent distinct et différent du droit moral. L'ordre social et l'ordre idéal sont en conflits, et, devant ces défaites, ces désillusions de la conscience, la raison fait plus que de se heurter à un problème : elle éprouve un scandale. Et comme le progrès développera plus ou moins simultanément ou parallèlement tous les éléments qui composent ce qu'on appelle la justice et le droit, à mesure que se perfectionneront les institutions il est possible que s'agrandisse encore la distance entre l'ordre idéal et l'ordre réel. Peut-être qu'en évoluant, la société devient capable d'une injustice plus profonde, plus sensible aux hommes plus affinés, et plus retentissante.

Il nous reste à envisager les religions et sur ce sujet nous aurions beaucoup à dire. Limitons-nous à l'essentiel. Elles sont, elles aussi, des institutions sociales; et, quelle que soit leur origine, elles finissent par résulter, dans chaque pays, des mœurs, des croyances, des représentations et des pratiques populaires, des intérêts, en général de la mentalité et des conditions d'existence collectives. Elles procèdent d'une inspiration qui plane au-dessus des intelligences humaines, comme si elle était universelle.

Elle émane d'une conscience intemporelle et inspatiale, d'une lumière et d'une vie transcendantes. Mais, par la nécessité où elle est, pour se manifester utilement et devenir réalisatrice, de s'adapter à l'humanité qui est répartie en groupes ethniques distincts, elle prend dans chaque société une forme particulière; elle se localise. Elle était une âme, elle se revêt d'un corps; et ce corps, ce sont précisément les institutions et les mœurs propres à chaque pays, pour chaque phase de sa civilisation. On le voit bien à ce fait si simple et souvent remarqué : les principales puissances belligérantes de 1914 étaient chrétiennes. Jésus de Nazareth a révélé bien des vérités, découvert bien des horizons au monde; mais si l'on veut saisir dans l'ensemble de son œuvre et de ses sermons son message central, n'est-il pas l'ordre donné aux hommes de s'aimer les uns les autres ? Il n'a pourtant pas pu empêcher ces nations, filles de sa pensée, de s'entretuer le plus cruellement et avec la plus sauvage inutilité.

Loin de nous l'intention de nier l'efficacité nécessaire du Droit et de la Religion, non plus que des autres institutions qu'engendre et développe, en évoluant, l'Humanité. Nous disons seulement que, dans l'état actuel des choses, ils ne sont pas capables de faire équilibre au progrès matériel qui résulte du progrès scientifique, lequel n'est pas à limiter, à enrayer, mais à améliorer et à intensifier toujours davantage, au contraire. La solution du problème doit être cherchée ailleurs. Et c'est ainsi que nous apparaît sous un nouveau jour le rôle, nous dirions volontiers la mission de l'art dans la société.

Nombreux sont les philosophes qui l'ont envisagée, et même qui l'ont excellemment définie dans ses principes essentiels comme dans ses probables orientations. Il leur a manqué pourtant d'aller au bout de leur élan, de pousser à son extrême limite les possibilités de leur système; peut-être surtout n'ont-ils pas su, sans doute n'ont-ils pas pu en admettre toutes les conséquences ni en poser les véritables

conditions; ils étaient prisonniers du passé; ils traitaient le problème non seulement avec leurs habitudes mentales, mais en fonction d'une société donnée qui, maintenant en eux l'éducation qu'ils avaient reçue d'elle, continuait de les modeler suivant ses exigences, ses traditions, ou plutôt l'intérêt de son inconsciente inertie. Ils comprenaient bien que l'art est une source d'exaltation des forces affectives et des facultés créatrices, même sur le terrain de l'activité utilitaire, qu'il est un foyer d'émotions collectives, un moyen pour l'être social de réunir les individualités distinctes en un faisceau de consciences vibrant ensemble d'un même essor vers un commun idéal. Mais leurs analyses, quoique non abstraites, restaient des vues théoriques; leur thèse paraissait influencer leur milieu et leur époque; en réalité leur action suivait, plutôt qu'elle ne les provoquait et les dirigeait, les transformations et les progrès qui s'accomplissaient dans les mœurs et dans l'esprit de leurs contemporains conformément à l'évolution naturelle et nécessaire des faits sociaux. En somme, ils attendaient beaucoup de l'art, mais sans étendre, sans approfondir son rôle dans l'ensemble de la vie sociale; ils lui confiaient une tâche collective, et l'on persistait à faire de lui le privilège de certains individus, selon leurs dispositions innées qui les marquaient pour une vocation naturelle. Ils sentaient bien qu'il n'est vivant et agissant, jusque chez les artistes eux-mêmes, qu'à la condition d'être vécu par les foules; mais ils ne lui accordaient qu'une place restreinte dans leur éducation. En fait, cette place y est réduite, on dirait, le plus possible; elle y est presque insignifiante; on semble ne la lui accorder qu'à regrets. La philosophie de l'art le magnifiait; mais le système éducatif par quoi la nation définit et prépare ses propres destinées le méconnaissait; il l'insérait dans ses programmes officiels, mais n'avait même pas l'idée d'en consolider l'enseignement par l'épreuve, seule redoutée, des examens; il restait conforme aux cadres, aux schémas, à l'esprit qui

l'avaient déterminé dans le passé; l'art y faisait, comme autrefois, figure de parent pauvre. Comment dès lors, par quel miracle de génération spontanée, une société qui l'admet à titre exceptionnel avec tant de précaution, de mesure, et comme en marge de ses principales et constantes préoccupations, serait-elle revivifiée par lui, régénérée, peut-être même sauvée ? Car le problème est là : nous avons vu que tel est bien le sens de la crise que, de nos jours, l'humanité subit si dangereusement. D'une part, en effet, c'est à des foyers nouveaux d'activité spirituelle qu'il faut chercher et puiser les énergies capables de faire équilibre au développement sans cesse croissant des forces mises au service des besoins, des passions et des intérêts matériels. D'autre part, dans l'interminable discussion relative aux questions d'enseignement, dans cette refonte perpétuelle des programmes officiels, les réformateurs se battent sur le même terrain, argumentent aux mêmes points de vue, se contredisent entre les mêmes pôles extrêmes que ceux d'autrefois, suivant les cadres et dans les limites d'une éducation devenue traditionnelle, malgré de si profonds changements dans les mœurs et dans l'état social, après des révolutions qui eurent plusieurs fois la prétention de détruire le passé, qui l'ébranlèrent au moins dans ses bases. Les plus hardis des conservateurs sont des classiques qui défendent obstinément et non sans de bonnes raisons les Humanités. Les plus hardis des novateurs sont des classiques, eux aussi, qui, non sans de bonnes raisons encore, veulent remplacer l'étude des langues et des civilisations mortes, par celle des langues et des civilisations actuelles, et surtout par celle des sciences positives. Les uns et les autres ne font, en s'opposant plus ou moins irréductiblement, que changer la lettre; ils ne refondent pas l'esprit; les seconds autant que les premiers abandonnent l'enfant, qui est la société embryonnaire, à la culture livresque, alors qu'il s'agirait de l'immerger tout entier, et de le régénérer dans l'océan de la vie.

De quelque point de vue qu'on l'envisage, le problème social conduit, par la trame inextricable mais logique des faits sociaux, à celui de l'éducation de l'âme collective, à la question fondamentale de l'enseignement²⁹. A cet égard encore, nous constatons,

(29) Ces questions d'instruction et d'éducation n'ont pas cessé d'être à l'ordre du jour. Pendant longtemps elles furent dominées par le souci de réduire le nombre des illettrés en généralisant et en multipliant partout l'enseignement. Maintenant cette partie du problème est relativement résolue; on peut, on doit revenir à son sens véritable, car il ne s'agit pas de quantité, mais de qualité : que faut-il enseigner ? Comment ? Dans quel but ? Le titre d'un ouvrage dû à un universitaire qui a exercé avec amour la fonction de professeur, puis a pu éprouver la matière scolaire dans de hautes fonctions d'administrateur (Inspecteur d'Académie en France, Directeur Général de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Antiquités au Maroc), M. Jean Gotteland, ce titre est significatif. *Pour l'éducation intégrale. Physique, Intellectuelle et Morale*. D'abord, dans des pages vigoureusement pensées et combattives, l'auteur critique courageusement notre système et nos méthodes actuelles. Ensuite, dans le corps du volume, il s'attache particulièrement, même exclusivement, à ce qui, sans doute, lui paraissait le plus urgent, (ce qui serait discutable), à savoir une culture physique pratiquée sur un pied d'égalité avec la culture morale et intellectuelle, l'une et l'autre constituant inséparablement l'éducation. Ce que M. Gotteland écrivait dans sa préface, concernant le rôle indispensable du dessin et de la musique, prouve bien que, dans son esprit, la réforme à entreprendre doit aller beaucoup plus loin et plus en profondeur que celle à laquelle il consacre son développement. Et en effet.

Seulement, le sort de telles initiatives ne dépend plus de l'Université ni même du Parlement, quoique ce soit par lui que se font les lois, et que ce soit chez elle et par elle que ces transformations nécessaires devront s'accomplir : il faut modifier non des programmes, c'est-à-dire la lettre, mais l'esprit, c'est-à-dire les mœurs. On a dit très justement du théâtre, nous disons dans cette étude de la poésie, on dirait de tous les arts que s'il leur arrive d'être en décadence, c'est parce qu'alors ils sont devenus comme des corps sans âme. Or leur âme, c'est l'âme collective.

Eh bien ! la société présente sait-elle ce qu'elle veut, où elle va ? Tantôt elle est nationale, tantôt elle est universelle; elle est à la fois ceci et cela, sans ordre, sans méthode, sans une vraie conscience de soi. Sur ce point, l'attitude des parents, dans leurs critiques à l'égard des maîtres, est significative par ses incohérences et ses contradictions. Mais admettons simplement que les hommes aspirent avant tout au bonheur : dans ce cas, comment expliquer qu'ils renoncent pour leurs enfants, et pour toute la durée de leur existence, d'avance, à ces sources durables et pures de joie, d'expansion de l'être, d'épanouissement de la vie que sont les arts ? De l'éducation intellectuelle et livresque, subordonnée passivement au souci pratique des succès à l'examen, dominée chez eux par des ambitions par-dessus tout utilitaires; combien il serait juste de dire qu'elle fait lâcher la proie pour l'ombre. Dans sa préface, qui est tout un programme, M. Gotteland réagit contre cette éducation dont encore une fois il a pu expérimenter à vif les graves, les redoutables dangers pour l'avenir de notre pays. En réalité, la réforme à réaliser implique une Renaissance; elle ne sera possible que si la société et l'individu

comme nous le disions précédemment, que partout bouleversée et désorientée, même chez les primitifs contraints de sortir de leur isolement et par suite de leur stagnation, l'humanité, dans ses sociétés les plus évoluées, aboutit à des impasses. L'une des causes de l'impuissance où s'agitent stérilement les hommes d'Etat dans leur recherche de solutions provisoires, consiste en ce qu'ils les traitent par analogie avec celles du passé. Leur optimisme, du reste superficiel, de commande, et qui pousse en sens contraire de bons esprits à proclamer trop hâtivement la faillite de la civilisation, tient à cela : à ce que le passé connu et résolu des difficultés aussi inextricables que celles du temps présent. Mais s'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, il est non moins vrai que ce qui fut ne se reproduit pas exactement une seconde fois. Il n'est plus question de conserver ce qui est, puisque les organisations sociales et les mentalités collectives, sous la poussée des forces dont le déterminisme implacable déjoue toutes les prévisions, se disloquent et attendent, écartelées dans des directions divergentes, qu'une impulsion décisive leur rende le véritable mouvement. Le maintien d'un ordre extérieur ne doit pas créer de la confusion dans les idées, et entretenir de funestes illusions : il s'agit pour l'humanité, principalement pour les sociétés civilisées, de se régénérer dans ce qui veut être, de se recréer en s'immergeant d'avance dans la durée de ce qui sera. Il faut qu'elle se libère de ses institutions lasses, de ses méthodes usées, de ses formes d'activité désormais stériles parce qu'épuisées, qu'elle transcende tout ce qu'elle est devenue pour se rendre capable de devenir. Il le faut pour que la vie, dégagée de son inertie, retrouvant ouverte la route de l'avenir où reprendre son élan interrompu, invente de nouvelles espèces d'organisation sociale, d'institutions, et de

réussissent à dépouiller le vieil homme, cela sans en mourir. (v. plus loin notre conclusion).

(J. Gotteland. — *Pour l'éducation intégrale. Physique, intellectuelle et morale*, surtout l'introduction, pp. 1 à 28. Bibliothèque des éducateurs. Fernand Nathan, 18, rue des Fossés St-Jacques. Paris, 1928).

mentalités par le même acte créateur qui lui fit inventer, à l'origine de notre évolution, l'espèce humaine elle-même.

D'ailleurs, dans les consciences collectives non plus que dans les consciences individuelles, les transformations qui paraissent soudaines ne se produisent pas sans de lentes préparations souterraines par quoi le progrès se creuse ses voies à travers la matérialité des faits. Qu'est-ce qui frapperait donc le plus l'observateur de la réalité sociale contemporaine s'il était capable d'un regard neuf, d'une attention libre ? La culture livresque est battue de toutes parts comme un rocher multiséculaire qui, après avoir résisté indéfiniment, cède déjà à la poussée des vagues de la vie. Les masses hallucinées s'y portent, il est vrai, par les mirages d'un bonheur dont elle semble la condition souveraine. Mais leur conduite spontanée contredit cette orientation factice, comme si un instinct secret les avertissait qu'elles font fausse route, que leur désir légitime de progrès, d'ascension, les aveuglant, les emporte vers de redoutables erreurs que leur dissimule, à la faveur de lointaines, de profondes nostalgies si longtemps inassouvies, et de vertiges morbides, leur amour justement exalté de la vie intégrale. Elles sont passionnées de changement; elles sont grisées de se sentir affranchies de l'espace; elles sont fièvreusement tendues vers l'action, utile et inutile; c'est du délire qui s'empare d'elles dans ces manifestations sportives où le jeu devient lutte, où la passion de la lutte devient l'héroïsme de la vie surmontée dans ses inerties, où la foule, dans ses héros d'un jour, s'enthousiasme à dépasser ses niveaux d'existence quotidiens; le luxe qui leur est permis et dont elles sont insatiables, c'est de se fatiguer à l'extrême, par surcroît, pour rien, pour le plaisir, moins pour la gloire que pour échapper aux repos, aux engourdissements du corps, aux sommeils de l'âme, pour s'admirer vivantes dans ce miroir de la vie qu'est le mouvement. Est-on bien sûr de répondre à leurs aspirations profondes en leur ac-

cordant le droit d'être, pendant des années d'enfance et de jeunesse prisonnières, immobilisées en face de cahiers et de livres, dans une attitude d'élèves uniformément réglés, disciplinés, qui, dans d'interminables balbutiements, n'apprendront le réel qu'à travers des prismes plus ou moins déformants, dans des reflets, dans des échos plus ou moins lointains de la vie, et qui le plus souvent se lasseront d'elle avant qu'ils aient pu la regarder par leurs propres yeux, s'en émouvoir par leur propre sensibilité, la comprendre directement par leur propre intelligence, en un mot avant même de l'avoir vécue ?

Nous cherchions le moyen de faire équilibre à l'intensité croissante de l'activité matérielle et utilitaire, tendue à l'extrême, dans tous les sens, par une extension illimitée des besoins et la frénésie du mouvement : où le trouver sinon dans les formes opposées d'expansion de la nature humaine ? Là, c'est le déterminisme invariable de forces — cerveau et pensée, organisme et machine liés ensemble par les communes chaînes d'une inéluctable destinée — qui toutes sont organisées systématiquement en vue de fins collectives, et dans un oubli, dans un mépris presque absolu de l'individu : la société des hommes ne diffère pas essentiellement de la société des abeilles, des termites et des fourmis. Ici, donc, ce qu'il faut, c'est ouvrir aux sens, à l'esprit, à l'imagination, à l'âme entière toutes les portes, toutes les avenues de la vie intégrale³⁰. Là, par une sorte de

(30) « La vie collective et la vie individuelle se livrent depuis quelques années une longue bataille où la vie individuelle semble reculer sans cesse. La civilisation moderne sacrifie les individus à la masse. L'esprit individualiste est proscrit partout, et partout remplacé par des tendances opposées. Nulle part, un être humain n'est encouragé à vivre avec lui-même, en homme libre. Nul n'est autorisé à se réjouir, à s'attrister, à travailler seul ». (*Le théâtre et nous*, p. 73 et 74), par M. Strowski.

Si cette orientation était suivie jusqu'au bout et universellement, l'art serait tari à sa source même; car nous ne concevons pas le génie collectif. Mais le mouvement dans un sens rencontre sa limite, peut-être, dans la nécessité du mouvement en sens contraire, leur opposition se fondant au sein de l'unité indivisible d'un rythme supérieur. M. Bergson a émis une loi qui régirait cette alternance et qui se présente sous deux aspects : « de dicho-

conjunction de la nature et de la société, c'est l'universelle nécessité qui s'impose souverainement à l'homme dont la conscience, plaquée sur un mécanisme rigide, s'endort douloureusement dans l'automatisme des choses inertes, dont elle est devenue de plus en plus étroitement solidaire. Ici, il faut, aussi grande que possible et comme s'il se pouvait qu'elle fût totale, la liberté. Là, dans ce qu'il subsiste d'elle, la pensée est rivée à la matière; l'intelligence et les sens, restent ce qu'ils furent dans les premiers temps de l'activité humaine, plaqués sur des mécanismes d'action, fixés sur les choses par un intérêt matériel, le corps étant prépondérant dans un monde où les corps sont le tout de la réalité perçue et désirée. Ici, l'esprit est une émanation de la vie universelle; il est rempli d'elle, il tend vers elle; l'âme sent qu'elle en condense toutes les réalisations actuelles et possibles. Alors ses désirs sont des aspirations insatiables et indéfinies; ses horizons dépassent les limites où s'est enfermée l'existence quotidienne; son milieu social lui-même s'élargit bien au-delà de ses bornes immédiates ou lointaines; chacun de ses états est traversé d'un courant d'énergie qui veut s'accomplir dans une activité créatrice dont les labeurs de chaque jour, si nécessaires et fructueux soient-ils, ne sont que de pâles et mornes, et lassantes et même stériles imitations. Le problème est là; c'est bien en ces termes qu'il convient de le poser si l'on veut lui trouver une véritable solution. Sachant combien sa commune destinée est lourde ici-bas, difficile et douloureuse à supporter, les religions promettent à l'homme

tomie » et « *de frénésie* ». Suivant cette loi, l'orientation vers l'individualisme et celle vers le « *socialisme* » ne seraient que deux vues distinctes et divergentes sur une tendance essentielle à la nature et qu'elle réaliserait en les poussant aussi loin que possible, parce que c'est la condition pour qu'elle se développe elle-même le plus en quantité et en qualité. Il suit de là que, lorsqu'une de ces orientations paraît vouloir s'emparer de tout le dynamisme social, l'autre n'a qu'à attendre : « *son tour viendra* ». Nous croyons que la source d'où jaillit et où se renouvelle indéfiniment le génie se trouve dans cette oscillation animée par le jeu constant et impérieux d'une tendance fondamentale de la vie. (v. H. Bergson. — *Les deux sources de la morale et de la religion. Remarques finales*, notamment p. 320 et 321).

une vie diamétralement opposée, mais qui aura lieu, après la mort, dans le ciel. Il suffit de réintégrer le ciel à la terre. Il faut que l'humanité, puisqu'elle est la dualité d'une âme et d'un corps, vive simultanément une double existence; l'une, matérielle, et l'autre spirituelle. Ce qui fausse complètement, irrémédiablement la vie collective, et transforme l'immense majorité des hommes en des forçats chargés de chaînes et se mouvant, prisonniers hallucinés et délirants, dans un bagne qu'ils ignorent, c'est qu'ils sont saturés dans leur nature physique, pendant que leur âme agonise dans d'inconscientes soifs et nostalgies que l'on n'apaise pas, que l'on ne respecte pas, dont même l'on ne se soucie pas. Que dire, au surplus, de ceux dont l'esprit jeûne pendant que leur corps meurt de faim ?

Dans ces conditions, croit-on à la vertu d'une éducation livresque, même généralisée ? Ne voit-on pas que plus on la généralise, et plus on la rend impropre à cette tâche qu'on veut lui confier et que nous venons de sommairement définir ? En vérité, si on lui accorde ce pouvoir de régénérer l'humanité, c'est parce qu'on l'envisage chez des individus privilégiés, qui sont l'élite parmi les hommes les plus évolués des nations les plus civilisées. En effet, en eux la personnalité s'agrandit parallèlement à l'extension du champ de leurs connaissances. Leur intelligence, loin de se rétrécir aux difficultés à surmonter, et de se limiter par la spécialisation, se dilate, au contraire, à mesure qu'elle affronte de grands risques, qu'elle assume de redoutables responsabilités, et qu'elle ouvre de nouvelles perspectives à la pensée comme à l'action. Leur progrès sur les voies de la science et de l'érudition s'accompagne d'une continuelle ascension de leur esprit entraînant à sa suite toutes leurs facultés vers les hauteurs. Et l'on ne sait plus finalement si c'est leur savoir qui a déterminé ces changements d'altitude de leur personnalité, ou si c'est l'exhaustion progressive de leur conscience qui, par un épanouissement de tout leur être sympathisant de plus en plus

largement avec la vie dans sa plénitude et son universalité, élargit et approfondit leur savoir.

Quant à la masse, même en excluant d'elle les médiocres, les insuffisants, les traînants parasites, tous ceux qui semblent des déchets ou des erreurs de la nature, c'est autre chose, et l'expérience, à cet égard, si on veut la consulter loyalement, est terriblement concluante; elle ne laisse aucune illusion. Peut-être les discussions gagneraient-elles à se concentrer sur un point essentiel, après quoi, nous semble-t-il, on pourrait facilement s'entendre : est-ce que le travail intellectuel a toujours, chez tous les individus, à quelque objet qu'il s'applique, la même valeur sociale et la même vertu éducative ? Mais cette question nous entraînerait trop loin. Qu'il nous suffise, pour le moment de réagir contre l'opposition traditionnelle qu'on établit entre l'activité du *Manuel* dans le monde matériel, et celle de l'*Intellectuel* dans le monde de l'esprit. Ces sortes de différenciations découlent d'une certaine organisation sociale qui a son sens, son intérêt, sa nécessité là où elle existe, mais qui ne s'impose nullement ni nulle part comme la seule possible, ni comme préférable à celles qu'une pensée constructive serait capable de concevoir. L'enfant, le jeune homme qui étudie des règles de grammaire, de calcul, des pages d'un manuel d'histoire, de sciences ou même de philosophie diffère-t-il essentiellement, radicalement, par cela seul, des apprentis qui polissent le marbre dans un chantier, qui liment ou forgent du fer, qui rabotent des planches dans un atelier, qui manient des linotypes dans une imprimerie, qui meuvent des marteaux-pilon dans une immense usine ? ³¹ Le mi-

(31) « Comme si la vraie supériorité pouvait être autre chose qu'une plus grande force d'attention », dit M. Bergson dans son dernier ouvrage qui apporte à ces pages une si précieuse confirmation. Est-il besoin de préciser qu'en rapprochant le travail manuel du travail intellectuel, nous ne méconnaissions pas la différence considérable des conditions dans lesquelles s'exercent l'un et l'autre. Mais notre thèse ne serait-elle pas évidente si ces conditions étaient semblables, si les établissements d'enseignement professionnel étaient aussi favorables au développement de l'ap-

lieu change, sans doute; l'atmosphère psychique qu'on respire de part et d'autre, et surtout les conditions d'existence quotidienne que les seconds trouvent dans leur famille à la fin de la journée sont tellement différentes de celles des premiers ! On ne constate que trop évidemment combien, de par leur éducation, ils sont déjà voués à devenir d' plus en plus des hommes qui ne se reconnaîtront pas. Mais c'est la preuve, précisément, que leurs facultés psychiques se sont formées et développées de la même manière, sont restées sur le même plan, au même niveau, et que les différences, si grandes fussent-elles, entre leurs objets, n'y ont apporté aucune véritable transformation. Il en est ainsi, puisque c'est moins leur apprentissage qui les distingue et les oppose que leurs milieux séparés par tous les préjugés, toutes les croyances de la mentalité et des mœurs collectives; et, en effet, s'il en était autrement, est-ce que l'homme instruit sur la voie intellectuelle ne serait pas aussi le plus humain ?

L'intelligence, on n'insistera jamais trop sur ce point, n'est qu'une des fonctions de l'esprit; et de même que tous les cerveaux réunis ne représenteraient qu'une infime partie du corps de l'humanité, et à fortiori de l'univers physique, de même toutes les intelligences rassemblées ne seraient encore qu'une partie infinitésimale de l'âme humaine, et surtout de l'âme universelle. Une éducation collective, qui repose sur cet axiome de la valeur unique ou prépondérante de la culture intellectuelle, non seulement jette un discrédit injuste et dangereux sur le travail manuel qui cependant remplit, protège, nourrit le monde, mais encore rétrécit la vie créatrice de

prenti que ceux de l'enseignement secondaire à l'éducation du futur étudiant en médecine ou en droit. « *Exerçons donc l'enfant « au travail manuel (qui dans l'esprit de l'auteur comme dans le nôtre devrait avoir lieu dans toutes les écoles à quelque degré « qu'elle soit), et n'abandonnons pas cet enseignement à un maître « nouveau. Adressons-nous à un vrai maître, pour qu'il perfectionne le toucher au point d'en faire un tact; l'intelligence restera monter de la main à la tête* ». (*La pensée et le mouvant*, pp. 105 et 106).

l'espèce humaine aux limites où cette espèce s'est enfermée, emprisonnée étroitement, alors qu'elle devait en conserver l'élan, en aimer la puissance d'expansion indéfinie, en épouser l'amour, la joie, l'harmonie et la liberté.

L'humanité souffre de ce que, d'une part elle vibre en ses profondeurs de la vie universelle dont elle est née, et à laquelle la rattachent des liens invisibles analogues à ceux qui continuent d'unir, malgré l'espace séparant leurs corps, l'âme d'une mère et celle de son enfant, et d'autre part, elle est sur la terre comme isolée du reste du monde. Tout exilé, même si les plus belles conditions d'existence lui sont assurées dans les lieux où il est retenu malgré lui, ressent douloureusement son bonheur et n'aspire qu'à s'en évader pour rejoindre son pays d'origine. L'humanité est une exilée sur la terre, parce qu'elle provient de la vie universelle et qu'elle en est séparée, qu'elle la sent s'éloigner d'elle et la dépasser infiniment. N'est-ce pas que, sous ce point de vue, le principe de transcendance n'est pas une invention d'une pensée logique artificiellement plaquée sur une interprétation abstraite de la vie ? Il est la vie même : la vie, qui, au lieu de s'épancher, de s'épanouir, de créer librement dans la joie, dans l'amour, et pour le bonheur, se heurte à des obstacles qui deviennent insurmontables, s'arrête, immobilisée, dans des cercles étroits, s'y racornit, s'y glace, s'y ankylose et s'y pétrifie dans un déterminisme de plus en plus rigide, invariable, et qui prend à ses yeux même le visage d'un implacable destin ; la vie qui créait par son propre mouvement la vérité, qui réalisait ses rêves à mesure qu'elle les enfantait, et qui, comprimée dans son élan, retenue dans ses réalisations, suspendue dans son vol, rivée au sol avec toute sa mémoire, doit se consoler par des mensonges, se distraire par des mirages, et s'entretenir d'illusions.

Avec toute sa mémoire ! Le champ de l'oubli est infiniment plus vaste que celui du souvenir. Le passé oublié, les uns le disent disparu, mais sans expliquer

comment du psychique peut s'effacer ainsi que s'use et se détruit ou s'éloigne une parcelle de matière. Les autres le croient conservé, mais en font quelque chose de mystérieux, d'inintelligible, à la fois présent et absent : présent, ils ne savent où; absent, ils ignorent pourquoi. C'est que de la mémoire on a fait une fonction mécanique analogue aux mécanismes enregistreurs par quoi dans le monde matériel nous conservons, pour les évoquer ou les refouler dans le silence à notre gré, des images soit physiques, soit psychiques, mais transposées en phénomènes matériels. Elle est autre chose; ou plutôt elle devient ce qu'est l'être (individu ou collectivité) qui s'en sert, soit dans le sens du déterminisme, soit dans celui de la liberté. Elle se resserre ou se dilate suivant qu'il se mécanise ou qu'il se renouvelle et progresse. Elle n'est généralement qu'une faculté de répétition, d'imitation, réglée par l'intérêt jouant de la sélection dans un but utilitaire. Mais elle peut tout aussi bien être créatrice. Dans une conscience capable d'une véritable évolution, d'un réel changement, la mémoire, c'est le passé ressuscitant pour forger l'avenir. Seulement, c'est l'avenir lui-même, voulant s'accomplir et réalisant ses propres conditions dans le présent capable de le vivre à l'avance en rêves, en projets, en espérances, en intentions décisives, qui seul peut réussir cette résurrection du passé.

Les sciences de la matière nous révèlent que des forces insoupçonnées peuvent être pendant des siècles innombrables emmagasinées dans des corps qui en sont comme des enveloppes solidifiées, et que l'on considère, à cause de ces propriétés latentes, sources à l'infini de phénomènes virtuels, comme des condensateurs d'énergies. Ce qui se produit dans la nature physique, pourquoi n'existerait-il pas également dans le monde biologique, et combien à plus forte raison doit-il être vrai dans l'univers des consciences ? M. Bergson a écrit que le primitif subsiste intégralement dans le civilisé. Qu'est-ce qui empêche, s'il en est ainsi, d'élargir cette conservation du passé

à la vie elle-même, à cette vie intégrale qui fut antérieure à l'espèce humaine, qui l'a créée et qui s'y est condensée ? Seulement il est, et sans doute sera-t-il toujours plus facile de libérer l'énergie matérielle que l'énergie psychique; car le chimiste qui agit sur la nature y est poussé par son intérêt et se distingue d'elle, tandis que l'homme, soucieux de sa propre conservation, répugne au changement. Notre science est avide d'explorations; il n'est pas un aspect, pas une parcelle du réel où elle ne porte sa curiosité, et ses investigations. Si elle le pouvait, elle forcerait l'univers à tendre à l'extrême ses énergies déjà connues, et à dilater celles qu'il possède en puissance pour en découvrir les lois et les subordonner à son pouvoir. Dans le monde des consciences, pour tout ce qui concerne la vie sociale, l'humanité, pourtant intéressée à se connaître elle-même plus que tout autre chose, et à se perfectionner, à s'accomplir pour atteindre ses fins essentielles, agit tout autrement. L'éducation qu'elle se donne à elle-même en témoigne; et combien, à cet égard, sont étranges et déconcertantes les contradictions dont est capable la mentalité collective contemporaine ! D'une part, le but le plus élevé que s'assigne la civilisation là où elle est le plus évoluée, c'est de réaliser l'homme complet. Mais, d'autre part, elle commence par l'amputer au point de départ de son évolution, et ainsi substitue inconsciemment à l'être formé par la vie une copie de lui non intégrale, mais abstraite, et qui, dépouillée à priori de certaines de ses fonctions, de ses sens, et même d'une partie essentielle de son dynamisme, rétrécie dans son élan, ne doit sa consistance, sa capacité de durer, et, en définitive, cet air d'homme achevé, d'idéal réalisé qu'à la société. On s'apitoie sur les aveugles parce que notre espace et les couleurs que nous y contemplons leur sont à jamais fermés; quels efforts ne fait-on pas, si justement d'ailleurs, afin de leur restituer ces images visuelles impossibles au moyen d'équivalents ? Mais il existe tout un monde de sons, par exemple, qui reste

inaccessible à la foule innombrable de ceux qui n'ont pas poussé l'intelligence de leur ouïe au delà du niveau où se tiennent les sensations auditives pour répondre aux exigences de l'action utilitaire. On impose, ou l'on voudrait imposer à tous les élèves de nos écoles que, pendant une longue suite d'années d'études lentes, difficiles et pénibles, ils apprennent les mathématiques, quoique seule une infime minorité d'entre eux soit capable de fournir de véritables mathématiciens. Mais, sous le même prétexte que rares sont les enfants destinés par des dons et une vocation naturels à faire de vrais musiciens, on réduit à des proportions ridiculement insuffisantes l'enseignement musical. Les découvertes de la physique et les inventions qui en résultent pratiquement, sont révélatrices d'appareils dont l'homme est doté de par sa nature : la téléphonie, la télévision nous conduisent à croire que la pensée est capable de se transmettre à distance, que les organismes conscients sont, à ce point de vue, des postes d'émission et de réception pour un genre d'ondes psychiques, qui suppriment entre eux les distances. Mais ce ne sont là que des hypothèses abstraites, des rêves de visionnaire ; et l'on assiste à cet étrange spectacle d'un être qui réussit à fabriquer des instruments de relations merveilleux, dont les conséquences pour la vie sociale sont incalculables, et qui laisse endormis en lui-même, ou inexercés, insouçonnés plutôt et par suite atrophies le même genre d'instruments montés en lui par la nature et qui attendent vainement dans son corps et dans son âme d'être réveillés et de servir à de nouveaux progrès, vers de nouvelles formes d'activité, et peut-être vers des synthèses les plus inattendues des consciences individuelles dans une conscience collective dépassant toutes les actuelles prévisions.

Notre civilisation a fondé tout son espoir sur l'intelligence. L'éducation idéale, pour elle, semble bien être de plus en plus celle dont Descartes déjà traçait le plan, lorsqu'il concevait le monde comme un im-

mense mécanisme que des sciences, ramenées du terrain de leur expérience propre dans le sein des mathématiques, expliqueraient par la logique d'une pensée de plus en plus conceptuelle. Mais ainsi comprise, l'instruction non seulement comporte les inconvénients et les conséquences fâcheuses que nous avons évoqués précédemment, mais de plus elle ne forme pas des caractères; elle n'épanouit pas la personnalité; elle n'élargit pas l'âme; elle n'affermir pas la conscience dont les sentiments et les idées fondamentales ne résistent que rarement aux coups de la Fortune, et surtout aux assauts de la Mort. On le voit bien à ce fait incontestable que dans les sociétés où la science a réalisé le plus de progrès, où les méthodes et le savoir positifs se sont le plus généralisés, la superstition, et toutes les déchéances qu'elle entraîne ne sont pas moins grandes ni graves, principalement dans les périodes de crises personnelles ou collectives, que chez les primitifs.

On nous objectera que nombreux sont les artistes, (et on le dirait tout aussi bien des penseurs), dont les facultés créatrices se prouvent par des chefs-d'œuvre incontestables, mais restent comme isolées, en marge de leur personnalité, au point qu'entre leur talent et leur caractère, il n'y a pas de parenté, pas de commune mesure³². Et en effet, on peut être un remarquable virtuose de la voix, du piano ou du violon, de la plume, et n'avoir qu'une conscience inférieure, sans élan ni émois profonds, sans surtout cette sublime nécessité intérieure, fruit d'un orgueil transcendantal, de dépasser les niveaux atteints par la généralité des hommes, et cela, sur tous les plans, de surmonter même les séductions de la gloire, afin de s'approcher de ce que nous appelons les dieux. Qu'est-ce à dire sinon qu'il y a des degrés, une hiérarchie des valeurs parmi les artistes, comme nous avons vu qu'il en existe entre les arts eux-mêmes. Mais cette contra-

(32) Nous avons déjà cité, et nous y renvoyons encore une fois le lecteur, l'ouvrage de M. Charles Lalo. — « *L'expression de la vie dans l'Art* » où cette question est abondamment traitée.

diction entre l'homme et le talent ne tiendrait-elle pas à la société plus qu'à l'individu ? Elle impose à l'âme de l'artiste, comme à celle du vulgaire, sa constante tension vers l'utilité; elle imprime sur elle le sceau de l'intérêt, et dans le sens le plus étroit, le plus banal du mot. Si cette âme est capable de loger et de nourrir en elle les mêmes appétits, les mêmes soucis, et les mêmes aspirations que ceux dont est remplie l'existence de la foule, c'est qu'elle subit cette déformation collective suivant laquelle la société accorde plus d'importance, plus de crédit et d'autorité aux hommes qui la servent dans ses besoins matériels qu'à ceux capables de la faire évoluer dans son esprit. Ce sont les puissances d'argent qui soutiennent quand, où, et comme elles le veulent l'art; quoi d'étonnant si l'art se ravale au niveau de l'amoralité et de l'*aconscience* de l'argent. L'artiste, le penseur, en eux-mêmes, tels qu'ils émergent de la nature, ne doivent pas, ne peuvent pas avoir de l'ambition. Que signifierait pour la vie universelle d'être ambitieuse : elle crée parce qu'elle est essentiellement créatrice; elle est heureuse, elle aime; elle est au delà des mots qui expriment le bonheur et l'amour. Ainsi en est-il de l'artiste véritable. C'est le monde qui le déforme pour le réduire à sa taille; ce sont les hommes inférieurs qui commandent, et les autres, que peuvent-ils faire d'autre que d'obéir : obéir ou mourir de faim.

Mais l'erreur d'une éducation toute établie sur le développement de l'intelligence a d'autres conséquences qui sont plus dangereuses encore. En effet, elle refoule, elle comprime, elle dessèche finalement la sensibilité, alors que la faculté de sentir est nécessaire à la faculté d'inventer, de créer. Ici encore, il faut dissiper des malentendus. Il est bien certain que la raison excelle à régler, à discipliner le moi; sans elle, il n'y aurait pas plus d'ordre, de continuité et même de fécondité véritable dans l'individu que dans l'univers. Si la nature s'émeut, c'est, au sein de son mouvement, par la conscience qu'elle prend de sa

puissance, lorsqu'elle se regarde dans ses réalisations et qu'elle se révèle dans ses élans. Ce qui la dirige, ce qui l'ordonne, ce qui la règle, c'est la raison : une raison toujours impersonnelle, capable à la fois de s'incorporer dans le devenir des choses, des espèces, des mondes, et de transcender ses créations. L'homme, en cela comme en tout, doit d'abord se mettre à l'école de la nature. Une personne qui se livre sans contrôle à sa sensibilité ne tarde pas à être emportée par le cours tumultueux et incohérent de ses désirs et de ses passions à la dérive sur l'océan indifférent de la vie.

Il n'en est pas moins certain que la faculté de s'émouvoir est la condition de toute activité créatrice; c'est peu de dire que l'une est la condition de l'autre, elles ne font qu'un dans l'acte créateur. Comme le dit M. Bergson, « *une émotion neuve est à l'origine des grandes créations de l'art* ». Seulement ce genre d'émotions sont à celles que nous éprouvons dans le cours ordinaire de nos journées et qui effleurent notre conscience au niveau des incidents insignifiants ou des mouvements habituels qui l'occupent sans l'absorber ni l'intéresser profondément ce qu'est, dans une glace, l'image du visage qu'elle reproduit inerte sur sa surface d'immobilité, par rapport au tumulte de sentiments, de désirs, aux frémissements de la passion impatiente et impétueuse dans le personnage dont la physionomie exprime par sa propre mimique cet orage, l'intensité de cette vie intérieure. Nous disons que l'émotion créatrice, dans la conscience universelle, est inséparable de cette puissance expansive de la vie qui crée par le seul fait pour elle d'exister, de déployer ses richesses, de s'épandre dans l'espace, et de se heurter à la matière en général, et aux êtres, aux espèces, aux mondes déjà constitués, dont la résistance fait exploser ses énergies condensées dans son invisible élan. Enfin le moment où l'artiste, ayant fini son chef-d'œuvre, se recule pour l'admirer et se sent ému d'en être l'auteur, de se reconnaître ou se découvrir en lui, et cette durée à la fois

discontinue et indivisible pendant laquelle il le produit, il y a toute la distance entre le modèle et la copie, entre le repos et le mouvement, entre l'action véritable et la contemplation. La sensibilité n'est pas la même dans les deux cas : dans le premier, à la rigueur, l'artiste pourrait s'en passer, puisque son travail est achevé; dans le second, si elle se tarissait, sa production cesserait, ou si elle continuait, elle deviendrait inintelligible ou insignifiante. Encore une fois, à quoi bon inventer quand la nature et l'organisme, unis dans la plus étroite, dans une originelle solidarité, possèdent l'un par l'autre ce dont ils ont ensemble besoin ? Pourquoi l'homme-action se serait-il doublé, compliqué de l'homme-artiste ? A la rigueur on comprend que, pour se détendre de l'effort utilitaire, il se soit mis à rêver, à contempler; mais inventer, créer, c'est autre chose que se reposer d'avoir agi.

L'émotion, capable d'inspirer et de déterminer une activité créatrice, est celle qu'on discernerait dans le mouvement même de la vie en train d'accomplir ce qui, par la suite, réalisé, achevé, fournira, en même temps que les modèles et les matériaux nécessaires à l'œuvre d'art, les occasions pour la conscience de s'émouvoir profondément en face des merveilles de la nature. Admirer, c'est comprendre et sympathiser. L'admiration pourrait même, à la rigueur, se contenter de l'intelligence, de cette intelligence qui analyse et recompose synthétiquement le tout fait. L'enthousiasme veut plus que cela : il exige une participation effective à l'acte par lequel l'artiste ou la nature ont créé ce qu'on admire, comme si on le réalisait de toutes pièces une seconde fois. Cette émotion génératrice d'art, c'est l'enthousiasme indistinct de toute pensée, de toute activité véritablement créatrice. Quelqu'un a dit qu'une intelligence infinie serait capable d'engendrer, dans un moment, tout l'avenir des mathématiques, qu'ensuite les mathématiciens, même de génie, mais dans le relatif, non dans l'absolu, découvriraient propositions par propositions :

instant unique s'étalant sur une durée indéfinie. Les émotions dont chacun de ces penseurs, en chacun des points de cette durée, vibre pendant qu'il invente, qu'il démontre des théorèmes, qu'il trouve des formules, un système de langage, des espaces, contenant en eux des virtualités illimitées, sont la menue-monnaie, pourrait-on dire, de cette émotion globale qui ne se distingue pas de l'acte par lequel cette intelligence infinie aurait engendré, sur cette voie, tout l'avenir.

Nous raisonnerions de même au sujet de la vie universelle. Lorsqu'elle a créé l'espèce humaine, elle s'y est limitée, comme nous l'avons déjà dit, mais, par contre, elle s'y est condensée et intensifiée; par la suite les hommes qui inventent ne font que développer ce qui s'y trouvait contenu originellement; et cela suppose qu'ils participent de l'élan créateur d'où cette espèce est sortie. Mais ce qu'ils obtiennent ainsi, ce n'est toujours qu'une infime partie du possible qui s'offrait à leur génie. Il reste toujours, au delà du réalisé, un infini virtuel qui attend et qui déjà se prépare. Voilà pourquoi l'art ne cesse jamais de produire. Il peut être arrêté pour un temps, non pour toujours; et ce qu'il lui faut pour repartir vers de nouvelles créations, c'est une émotion *neuve*, qui était confondue dans l'élan originel de la Vie; en soi elle n'est qu'un écho, qu'un effet, mais elle devient cause, et joue même le rôle d'un commencement absolu.

Or, cette sorte d'émotion, comment peut-elle naître dans un état social d'indifférence, d'atonie affectives? Notre époque est remplie jusqu'à l'acablement, jusqu'à l'épuisement, de désirs et de passions; elle est avide de sensations intenses et de mouvements violents. Mais, de même que l'agitation n'est pas de l'activité, l'excitation perpétuelle des nerfs et des sens n'est pas non plus de la véritable sensibilité. Il est bien vrai que les émotions créatrices sont individuelles; elles jaillissent dans l'artiste génial au contact des choses et des êtres, grâce à un sursaut de la

vie en lui, par un souffle qui le traverse et qui le fait soudainement palpiter de la vie totale. Il semble donc que, pour s'émouvoir ainsi, il n'ait besoin d'aucune collaboration, qu'il lui suffise d'être lui-même. Et en effet, au sein de la société close où il est né, où il évolue, parmi ses contemporains qui vivent dans une adaptation déjà faite d'eux-mêmes à leur milieu, il est l'âme ouverte, librement épanouie, offerte largement et joyeusement, que ce soit dans le bonheur ou dans le malheur, à toutes les possibilités de vivre et de créer qui surgissent en lui de la vie dont il est le creuset toujours en activité, et la mémoire à tout instant créatrice. Son émotion jaillit de ce que l'un des possibles qui, dans la suite des moments de la durée, attendait vainement de se manifester, lui apparaît soudain dans ses futures réalisations; et cela, c'est le secret de son existence, c'est la marque de sa nature; c'est, dirions-nous, la fonction de sa vocation.

Mais d'une part, quoique distinct de la société, jusqu'à lui être opposé, encore faut-il, puisqu'il participe nécessairement de son existence, qu'il ne soit pas enfermé à son tour dans le cercle étroit de ses nécessités. La collectivité a tellement de prise sur l'individu le plus indépendant et le plus original qu'il peut à son insu céder peu à peu de ce qui le fait libre, et qui est la condition, sinon l'essence, de son génie. D'autre part, s'il échappe à ce système d'interaction, encore est-il indispensable qu'il puisse se manifester, s'extérioriser. L'œuvre d'art, en effet, répétons-le, est sociale. A quoi se réduirait-elle si elle se produisait dans une solitude absolue ? Il y a toujours, ici-bas, des voix qui, parlant dans le désert, sont entendues déjà par la conscience actuelle des siècles à venir; dans ce cas, elles ne sont dans le désert que d'une manière relative et provisoire. L'homme de génie ne peut se passer du concours, au moins virtuel, soit de son milieu immédiat, soit d'un champ de consciences qui, disséminées par le monde, sont néanmoins de la même famille, et, quoique séparées, sont reliées par

leur participation mystérieuse à un même élan vital, à un même souffle de l'esprit, soit enfin de l'humanité tout entière. L'une des causes qui empêche notre époque d'engendrer, de comprendre, et de soutenir, dans l'art, comme d'ailleurs dans tous les domaines de la réalité sociale où, au sein d'une fureur de mouvement, le progrès est arrêté, ce « héros » seul capable de briser les cercles où l'action et la pensée sont engagées, et de les lancer, libérées, sur de nouvelles voies, c'est qu'elle est surabondante d'intelligence et pauvre de sensibilité. Par une sorte de malin génie qu'elle logerait en soi pour se dissocier, se dévorer elle-même, et s'entraîner à sa perte, elle fait tout pour cultiver les facultés intellectuelles, et tout aussi pour tarir les sources de la vie affective. La société glorifie la science qui marche triomphalement vers des sommets, et elle ridiculise le cœur dont les émotions se cachent, s'anémient ou se corrompent dans ses bas-fonds. Ainsi l'équilibre est-il rompu entre d'un côté les énergies matérielles, qui se tendent à l'extrême et deviennent capables d'imposer à l'ordre social les modalités, les institutions, les préjugés, même les erreurs favorables à l'expansion de leurs intérêts et de leurs ambitions, et, de l'autre côté, la conscience dont les aspirations sont de plus en plus méconnues, refoulées; intimidées, déconcertées, inquiètes et doutant d'elles-mêmes, elles finissent par devenir silencieuses. Non seulement il n'y a pas d'âme commune, mais on dirait qu'il n'y a plus d'âme du tout, et il s'ensuit qu'il n'y a pas d'art. Nous exagérons à dessein. Des nationalismes renaissants redonnent chez certains peuples de la vitalité à la pensée, et réveillent en eux les facultés créatrices. C'est le réveil au seuil de la nuit, le sursaut de l'être sur les abîmes du sommeil. L'élan vital surexcité s'emprisonne et se mécanise de nouveau dans les sociétés closes, alors que, s'il est une marque distinctive de notre temps, des problèmes qu'il doit résoudre, des angoisses qu'il ressent, des espérances auxquelles il se raccroche pour ne pas douter de son avenir, c'est

que l'humanité veut tenter un effort, encore une fois décisif pour franchir ses limites, étendre les cercles ethniques qu'elle a elle-même formés et renforcés, en un mot se transcender.

En chacun de ses tournants dangereux, à chacun de ses grands croisements de routes, la conscience humaine doit, par un surcroît d'attention profonde à la vie, et par un redressement de ses instincts primitifs, découvrir le sens véritable de son mouvement, de ses besoins, les synthèses qui se préparent et se font au sein de son actuel devenir. Il faut que des âmes attentives vivent cette phase de transition comme si elles étaient l'humanité elle-même, enceinte de ses lendemains, consciente de son prochain enfantement, et dont toutes les cellules ressentiraient individuellement, d'une manière confuse, en des échos sourds, lointains, le drame qu'elles joueraient dans leur cœur, et dans leur pensée, dans tout leur être synthétiquement, et dans une intensité croissante d'émotions révélatrices et rayonnantes. L'âme humaine est alors son propre sphynx auquel, sous peine d'être dévorée par lui, il faut qu'elle arrache le secret de son énigme. L'une des solutions de ce mystère qui, d'ailleurs, se révèle sur ce point de tous côtés, c'est que l'éducation des générations futures doit être conçue et organisée non par imitation du passé, mais suivant notre prescience de l'avenir, et que l'art doit y jouer un rôle prépondérant.

Il ne faut pas que les apparences suscitent des illusions par quoi seraient entravées les transformations appelées par la réalité. Les civilisations neuves savent non pas toujours ce qu'il leur faut, mais du moins ce qu'il leur manque. Il n'en est pas de même des civilisations vieilles. A considérer superficiellement la vie sociale, les théâtres, les salles de concert, les musées, les monuments, les Académies de peinture, de sculpture, d'architecture, de danse, la place accordée à l'étude des littératures anciennes et modernes dans l'enseignement, donneraient à croire que l'art en est un des rouages essentiels, qu'il y est or-

ganisé comme l'une de ses principales fonctions. Au fond des choses, il n'est pour l'Etat d'un côté, d'un autre pour la société elle-même qu'un luxe, non supérieur aux autres, mais qu'elle accepte ou recherche par surcroît. Il est un indispensable ornement et une source de distractions, un dérivatif aux soucis et aux charges, un voile que le désintéressement de l'artiste jette sur le règne accablant de l'utilité, qui couvre de beauté les laideurs et les turpitudes. L'ordre social ne le repousse pas, il l'accepte, au contraire, et même le sollicite dans la mesure où il en a besoin pour ne pas devenir lassant aux autres et à lui-même. Modelée par lui jusque dans les instincts naturels, la conscience collective pressent les dangers d'une existence qui se réduirait toute à l'action, les chocs en retour des forces matérielles qui, par leur exclusive domination deviendraient capables de se détruire elles-mêmes, si elles n'étaient contenues dans leur expansion par aucun frein. Les puissances, qui dominent et prétendent façonner à leur gré les âmes, admettent l'art parce qu'il sème, dans ces âmes, d'utiles illusions, comme elles aiment la science parce qu'elle leur fournit les instruments de leurs ambitions. Que l'on observe attentivement la société, si évoluée pourtant de notre temps, qu'on l'analyse dans sa charpente, dans ses fondements, dans tout son système d'idées, de croyances, d'institutions, dans ses révolutions, par exemple, par quoi se manifestent de loin en loin ses besoins et ses aspirations, et l'on conclura que l'art y est limité ou subordonné de toutes parts. Une société se forme lentement, durant de longs siècles. Accélérons cette durée de son histoire accomplie, de manière à la ramasser dans le laps de temps nécessaire à un architecte pour construire un vaste édifice : ne croirions-nous pas alors que, dans le plan initial, l'art aurait été presque complètement oublié ?

Ici encore, il faut s'instruire à l'école de la nature. Dans l'organisme, tout a sa place et sa raison ; chaque partie est ordonnée par rapport à l'ensemble, et les

parures, les ornements se développent en même temps que les organes d'utilité, dans l'expansion continue d'un élan vital indivisible. Un immeuble de rapport est enlaidi le plus souvent par les statues, les bas-reliefs, les peintures, même les arbres et les fleurs qui y sont ajoutés après coup, car ils ne cesseront pas, malgré l'accoutumance, d'y paraître des étrangers, des sortes de figurants. Au contraire, les palais, les jardins, les drames, les chœurs de voix ou de danses où le spectateur attentif et averti discerne l'empreinte du génie se distinguent, dans la masse des autres, en ce que la décoration en est non pas un complément superficiel, mais un élément inséparable, faisait partie de sa conception initiale, reste toujours indispensable à son unité. Le Château de Chambord glace aujourd'hui les visiteurs par son dépouillement. Versailles, ce n'est pas seulement un système de bâtiments imposants et bien ordonnés; les murs ne s'y conçoivent pas sans le mobilier ni les tapisseries; les fenêtres, sans les admirables perspectives sur le parc et les bassins; les salles, les allées, sans les va-et-vient continuels, sans les brillants cortèges des courtisans et des serviteurs toujours groupés, absents ou présents, autour du roi. Les voiles d'une danseuse sont, en revêtements, les prolongements du comportement de tout son être, de ses vibrations intérieures, de la lumière qui passe sur son visage; et même lorsqu'elle les laisse tomber, elle remplit encore du rythme en train de se dérouler la révélation de sa nudité. Jusqu'aux livres de la bibliothèque dans le cabinet de travail d'un lettré, qui sont essentiels à sa pensée et à sa vie, au point que, privées d'eux, elles se sentiraient soudain déconcertées, dépouillées, et incertaines d'elles-mêmes. Ainsi les Beaux-Arts, dans un organisme social rationnellement constitué, devraient être tout autre chose qu'une parure complémentaire, qu'un luxe qu'on lui ajoute, mais qu'on pourrait aussi bien en retrancher. Ce qui fut fait et que nous trouvons naturel à Versailles pour l'agrément d'un Roi capable d'avoir des concep-

tions de génie et d'utiliser génialement les hommes de talent, c'est ce qui devrait être réalisé pour la société toute entière : les fonctions consacrées à l'art devraient être conçues, organisées, et développées en même temps que les fonctions utilitaires, dans une même intuition de la vie sociale complète et de l'homme intégral, par un même acte de volonté créatrice. Pourquoi n'en fut-il pas ainsi dans le passé ? Nous ne pouvons entrer dans cette question. Mais qu'il puisse et qu'il doive en être ainsi dans un avenir prochain, la réalité sociale contemporaine ne permet pas d'en douter.

D'abord redisons, sans y insister, que la raison collective doute, plus nettement que jamais, de pouvoir prolonger indéfiniment les méthodes de réparations, de raccommodage, par quoi l'on a pu, jusqu'au cataclysme de 1914, remédier aux crises économiques, politiques et morales. Il faudra trouver autre chose que ce dont se contentèrent les hommes d'autrefois : ni le talent, ni la virtuosité, ni la bonne volonté ne suffiront.

Mais ce qui nous frappe par-dessus tout et mérite qu'on y réfléchisse profondément, ce sont les transformations qui s'effectuent dans les mœurs par suite des inventions qui sont dès à présent d'une portée considérable et dont la coïncidence avec les besoins dominants de notre époque est singulièrement significative. Généralement on est plus attentif à celles qui facilitent et accélèrent les communications et développent dans les masses l'appétit de l'espace, le goût des sports, et cela pour bien des raisons : les peuples ne diffèrent qu'en degrés, leur nature se conserve sous leurs variétés ethniques ; nos stands, nos champs de courses sont pour nous ce que les arènes, même sanglantes, étaient pour les Romains ; mais peut-être la principale est-elle qu'elles font plus de bruit. Il en est d'autres dont l'action sur l'évolution de l'humanité sera plus intense et plus profonde ; en tout cas, elles y introduisent quelque chose de véritablement nouveau : ce sont celles qui précisément concernent

les arts, qui transforment et bouleverseront de fond en comble les conditions dans lesquelles les hommes participaient, jusqu'à présent, aux manifestations artistiques. Sur cette voie, les progrès déjà réalisés permettent à l'imagination, sans glisser dans le rêve, sans céder au goût des mirages, sans devenir le jouet de flatteuses illusions, de se déployer à l'infini et dans tous les sens. Les moyens actuels d'enregistrer, de transmettre et de propager les images visuelles et auditives, dont l'usage s'est si rapidement répandu dans toutes les couches de la société, chez tous les peuples, même les arriérés, et qui en quelques années ont reçu déjà de si grandes améliorations, font entrevoir leurs futurs perfectionnements : ils semblent, dès maintenant, sans limites. Ce n'est pas seulement la possibilité de reproduire et de transmettre à distance des images prises sur le monde extérieur qui nous ravit et transporte notre esprit de joie ; c'est aussi que ces vues sur le réel nous le révèlent non plus en surface, mais en profondeur. On se doutait bien, même avant, mais surtout depuis le microscope et le télescope, que nos sens sont des appareils elliptiques, si l'on peut dire, qu'ils ne nous fournissent des choses que des représentations abstraites. Lorsque Jésus de Nazareth disait des épis de blé que « *Salomon, dans toute sa gloire, n'était pas vêtu comme l'un d'eux* », on écoutait cette parole avec ce genre de distraction souriante qu'on accorde aux fantaisies des poètes ; et aujourd'hui, voici que dans l'aile d'un insecte, dans un coquillage échoué sur la plage, dans la plus humble des fleurs, on nous découvre des merveilles indescriptibles. L'univers, c'était par l'intelligence, par des dialectiques conceptuelles qu'il fallait le découvrir, et rares étaient, parmi les hommes, ceux qui possédaient un cerveau capable d'une telle logique d'idées ou qui en avaient le temps. Maintenant, à la foule qui ne pourrait comprendre ou qui ne voudrait pas apprendre, on offre de voir. On l'achemine vers un avenir de moins en moins éloigné où les savants, par un progrès simul-

tané de la théorie et de la pratique, après avoir trouvé rationnellement les lois et les choses, inventeront les moyens de rendre sensibles, visibles au vulgaire le plus ignorant les phénomènes les plus rares, les plus difficiles, et les plus inaccessibles. Et souvent, pour la science elle-même, la vision devancera-t-elle l'interprétation. Or n'est-elle pas déjà éminemment artistique, et au surplus si émouvante, la simple découverte du réel ? N'est-il pas poétique, souvent jusqu'au sublime, le dévoilement, au delà de ses apparences, de la réalité totale de l'univers ? N'est-il pas enfin créateur par l'élargissement des horizons, par l'exhaustion des niveaux de la conscience humaine ? Et nous ne parlons que des sciences de la matière. Que sera-ce lorsqu'auront fait des progrès aussi grands, elles qui sont à peine en période de formation, au seuil de leur naissance, les véritables sciences de l'esprit !

Mais déjà les inventions dont il s'agit tendent bien au delà de ces résultats fantastiques, de ces perspectives merveilleuses. L'art, en effet, a pour fin essentielle d'inventer, de créer, de dépasser le réel que nous offre la nature, puisque, si grandiose soit-il, ce réel, par rapport à la vie universelle dont l'élan créateur transcende toujours ses effets, est l'un de ses produits dont le temps développe le contenu virtuel indéfiniment. La nature a voulu qu'au lieu de nous enfermer dans l'univers limité par notre espèce, nous le transcendions, à notre tour, pour rattraper et suivre cet élan de la vie ; elle l'a voulu, en effet, puisqu'en nous créant, elle nous a donné, en plus de l'intelligence chargée de comprendre et d'expliquer ce qui existe, la faculté fabulatrice dont la fonction est d'inventer ce qui est au delà, et ce qui sera. Nous aimerions céder aux entraînements de notre imagination, et à jeter dans les champs inexplorés de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, du théâtre, des jardins, de l'urbanisme, les schémas des réalisations à venir. Mais si joyeuse que soient cette conception des possibles, cet enfantement du futur, et ce pressentiment

actuel des probables prochains, nous devons nous retenir sur cette pente si aimable de la fantaisie, sérieuse, du rêve créateur. Bornons-nous à la musique. Est-il invraisemblable de supposer que, dans des siècles, (peu importe leur nombre), nos instruments d'aujourd'hui qui, pour nous, sont des sommets atteints, des limites tracées à nos perceptions comme à nos réalisations, et qui répondent aux efforts de notre organisme et de notre conscience solidairement pour s'accomplir et se surpasser, que ces instruments, dont nous sommes fiers et auxquels nous devons tant, seront pour ces descendants éloignés, des pièces de musées, des reliques à la fois conservées et écartées par la mémoire humaine, de ces témoins d'un passé brillant, mais enseveli dans les ruines du progrès, et dont, les érudits mis à part, on ne fera pas plus de cas que nous n'en faisons nous-même de ceux en honneurs, il y a des milliers d'années, chez les Egyptiens, chez les Indous, ou de nos jours encore, chez les primitifs ?

Ce qui fausse les regards que nous portons sur le présent, nous empêchant de discerner ce qui dure parmi ce qui passe, c'est que nous apprécions le cours des choses avec la même commune mesure, oubliant que le temps est relatif. Nous savons raccourcir notre durée quand il s'agit d'évaluer celle des insectes, parce que nous embrassons, du commencement à la fin, toute leur existence. Mais celle de l'humanité est insaisissable au moins pour cette raison que nous en faisons partie. Nous apprécions ses événements comme les nôtres, à la vitesse des années, alors que, pour les accomplir, elle met des siècles et parfois des millénaires. Aussi nous trompons-nous souvent dans nos jugements, prenant pour important ce qui nous absorbe ou nous satisfait le plus, négligeant comme accidentel ou passager ce qui, au contraire, jaillit de la nature des choses, des profondeurs de la vie, et, sous nos yeux fixés ailleurs, s'enracine au cœur de l'avenir. Dans une de ses pages les plus géniales et les plus émouvantes,

M. Bergson prévoit que, lorsque les siècles auront passé, lorsque les civilisations auront recouvert notre civilisation que nous croyons éternelle, on parlera de notre époque en disant : « *l'âge de la vapeur, comme nous disons l'âge de la pierre, l'âge du bronze* ». Et c'est vrai, on le sent bien. Mais il s'accomplit actuellement des inventions qui apportent des révolutions dans les mœurs et dans la conscience humaine aussi considérables, aussi violentes, et aussi durables que celles se rattachant à la découverte de la force-vapeur. Il faudra du recul pour qu'on s'en aperçoive; et d'ailleurs que pouvons-nous en dire dès maintenant ? On ne définit pas ce qui n'existe pas encore. Seulement, nous sommes certains du fait même des changements futurs, et qui déjà s'élaborent dans notre présent si tourmenté, mais si complexe, et si intéressant ! Voilà pourquoi, cent ans s'effaçant dans une durée qui se composera de siècles en grand nombre, on dira *l'âge de la vapeur, du son, de la télévision, de la télépensée, peut-être l'âge des ondes*.

Il n'est pas possible qu'à un tel élargissement des connaissances et des sensations ne corresponde pas, même à notre insu, un élargissement de l'âme humaine; dans ce cas, il y aurait, entre l'un et l'autre, un parallélisme de causalité réciproque, mais non de proportion. Car il est de l'essence de l'esprit de ne supporter la contrainte et les limitations de la matière par ses rapports avec le corps que dans la stricte mesure où il est nécessaire, où, plus exactement, il ne peut faire autrement. A peine desserret-on l'étreinte sur lui de ce déterminisme des choses au milieu desquelles son activité s'insère obligatoirement qu'il étend le plus qu'il peut cette marge de liberté. A un tel événement, qui condense en lui des faits innombrables accomplis dans une complexité infinie de causes et d'effets, pendant des siècles, sans qu'on puisse indiquer à sa réalisation un commencement ni une fin, à un tel événement il est impossible non plus que ne corresponde pas une transformation profonde dans l'éducation. Nous entendons

par là non seulement l'instruction par quoi l'on fait évoluer les intelligences vers une compréhension progressive de l'univers en vue d'une conduite plus adaptée à l'ordre de la nature, mais aussi le développement de tous les sens, la formation du cœur, du caractère, l'épanouissement de l'être tout entier. Et ce n'est pas tout. Ordinairement, le problème de l'éducation se confond avec celui de l'enseignement, et ne concerne que des écoliers. Nous pensons, au contraire, qu'il doit embrasser toute la nation. C'est l'âme nationale, c'est l'âme humaine qui, par toutes les voies, non seulement celles de la science, mais aussi celles de l'art, et de l'action sous toutes ses formes, veut s'ouvrir plus largement, dans le sentiment d'une liberté reconquise, à tous les souffles, à toutes les révélations, à toutes les possibilités de la vie. Parce que la vie est toujours une puissance, une pensée, une volonté créatrices, qui ne s'arrêtent, qui ne se fixent jamais, et, qu'au sein de toutes ses réalisations, en particulier dans l'espèce humaine cependant limitée par sa constitution, par son organisme, par ses conditions d'existence solidaires d'un certain milieu, elle conserve, jusque dans les profondeurs de l'inertie, cette nécessité de se dépasser. Le progrès matériel, il serait bien insensé de vouloir l'arrêter, d'abord parce qu'il est un effet enraciné dans le réel par tout un passé de causalités contre quoi l'on ne saurait réagir efficacement qu'en détruisant toute la civilisation, par un bouleversement social qui prendrait les proportions d'un cataclysme mondial; ensuite, parce qu'il est l'une des victoires de l'esprit sur la matière elle-même; enfin pour une autre raison non moins importante. Les inventions scientifiques font plus que de faire connaître à l'homme l'univers; elles lui révèlent ce qu'il est lui-même. Et à mesure que ses moyens d'action s'étendent sous la forme d'instruments, d'appareils, de machines que ses connaissances lui permettent de fabriquer à l'aide des énergies et des corps qu'il découvre dans la nature, il tend son organisme et ses facultés au

point de les pousser au delà de leurs limites. Finalement il s'apparaît, lui aussi, comme un univers; et un univers qui, analogue à celui qui l'enveloppe et le détermine de toutes parts, d'un côté est fixé dans des modes de vie donnés une fois pour toutes, dont l'avenir développerait les puissances du passé à la manière dont la pensée mathématique déroule indéfiniment le contenu virtuel de ses principes, et d'un autre côté semble capable, au sein de ces modalités, de dépasser ses possibilités prévisibles, de surmonter les obstacles naturels, de créer des sortes de commencements absolus d'évolution. Dans cet univers, l'homme peut naître et renaître à l'indéfini, il peut enfanter des mondes nouveaux. Ce qui empêche ces nouvelles naissances, ces enfantements, c'est, sinon uniquement, du moins pour beaucoup l'éducation.

Mais, nous objectera-t-on peut-être, la logique de vos raisonnements renferme une contradiction. La mentalité collective et les institutions sont les produits d'une évolution accomplie. Le passé s'est transformé continuellement dans l'écoulement des siècles, et l'humanité ne peut poursuivre sa route qu'en restant fidèle à ce qu'elle est devenue. La société actuelle s'impose comme l'une des données inéluctables de tous les problèmes à résoudre; c'est en l'acceptant telle qu'elle est, avec les modifications qu'elle comporte, qu'on peut lui faire accomplir les progrès dont elle contient en elle les possibilités.

Nous ne voulons pas, même sommairement, aborder la question si difficile de l'antinomie pratique : évolution et révolution. Contentons-nous d'une idée fondamentale, qui dominerait tout le débat. Il est bien vrai que si, en évoluant, la nature humaine se métamorphosait au point qu'en chaque phase de son devenir, le passé disparaîtrait dans le présent, que les formes acquises élimineraient celles qui les auraient précédées et engendrées, en effet, ce changement total que nous préconisons dans le système d'éducation, et, par là, dans les mœurs, serait bien difficile, peut-être impossible. Dans ce cas aussi, nous ne

voyons pas comment la société pourrait sortir des dangereuses impasses où elle s'est engagée, ni résoudre les plus graves et redoutables problèmes qui se posent à elle, tragiques puisqu'ils mettent en jeu même son existence.

Mais nous croyons qu'au contraire, dans le domaine psychique et social comme dans celui du biologique, la nature conserve intégralement en elle tout ce qu'elle contenait d'essentiel à l'origine, malgré ce que la vie collective y surajoute au cours de son évolution. Ce que M. Bergson dit du primitif qui, pendant toute la durée vécue par l'espèce humaine reste intact dans le civilisé qu'il ne cesse de devenir, nous l'entendons de tout le primitif, et de l'homme intégral, tel qu'il fut créé par la vie. S'il s'est étendu par certains côtés, rien ne prouve que par d'autres il ne se soit pas resserré, rétréci. Le développement de certains de ses sens, de certaines de ses fonctions ne signifie pas, quels que soient leurs succès, qu'ils représentent le tout de la nature humaine, car, peut-être parallèlement, d'autres sens, et d'autres fonctions étaient-ils refoulés, et, par leur inutilité même, -- non définitive, mais provisoire --, atrophiés ou endormis. Dans cette hypothèse, ce que l'éducation a fait, elle peut le défaire; des institutions qui tendraient, par le réveil de ces fonctions naturelles, conformément aux intentions primitives de la vie, vers un épanouissement de l'être dans une existence sociale où les forces morales s'harmoniseraient avec les forces matérielles dans l'ordre prescrit par une juste hiérarchie des valeurs humaines, seraient bientôt reconnues par la conscience collective et se propageraient rapidement d'un peuple à l'autre, sur toute la terre. Ce qui consolide les frontières et y installe, à demeure, une douane des idées et des mœurs plus attentive, plus hargneuse, et plus utilitaire que celle des objets, c'est que les institutions nationales ont une valeur toute relative; elles contiennent plus d'artificiel que de naturel; donc les peuples y tiennent d'autant plus que d'en changer ne les feraient ni plus ni moins qu'avant

vivre dans la vérité. Il en serait tout autrement si, quelque part, dans une partie de l'humanité mieux éclairée, où jouerait plus exactement l'instinct de conservation régénéré, et en qui le sens, le besoin d'une nouvelle conquête de l'esprit sur la matière, surmontant les résistances des habitudes, des nécessités acquises, obligerait le déterminisme à céder pour qu'y passe un courant irrésistible d'énergies libérées, des institutions, inspirées par un idéal à la fois le plus réalisable et le plus élevé, paraissent capables d'assurer à l'homme, dans une existence collective renouvelée, l'épanouissement de toutes ses facultés, par une renaissance de tout son être relié à tout ce qu'il était virtuellement lorsqu'il fut créé, dans un élan d'une puissance et d'une portée illimitées, par la vie universelle.

Mais les plus beaux projets, même établis sur des conditions positives, n'ont pas d'autre valeur que celle de « *rêves bien liés* », si, dans le présent, dans la réalité actuelle, ils ne concordent pas avec des faits qui en deviennent les témoignages concrets, comme les signes avant-coureurs. De tels faits existent incontestablement. Personne ne discute le sens de l'enthousiasme qui s'est emparé des foules pour les sports, à savoir celui d'un réveil des énergies physiques accablées, faussées, atrophiées soit par le travail manuel, soit par le travail intellectuel. Mais fermera-t-on les yeux à l'enthousiasme non moins évident des mêmes foules pour le cinéma, pour le phonographe, pour les radios, pour tous ces appareils merveilleux par quoi les manifestations artistiques les plus élevées et les plus rares sont mises à la portée de tout le monde, si rapidement, si facilement, et peuvent être vulgarisés sans presque rien perdre de leur qualité ³³ ?

(33) Concernant le phonographe, nous ne sommes pas loin de la définitive mise au point de ce que l'on appelle déjà « *le livre sonore* ». Son importance serait incalculable, même relativement aux arts, et en particulier la poésie. Une des causes, en effet, de la désaffection de la société à l'égard de ce genre littéraire, à notre époque, à la suite d'une évolution qui a mis des siècles à s'accomplir, c'est que, chez les civilisés, occidentaux surtout, le sens visuel tendait à remplacer de plus en plus le sens auditif

Ici encore le progrès est arrêté, étape par étape, par les intérêts qu'il sert, et il se dévore lui-même. Chaque invention refoule celle qui la dépasse, en raison des efforts, des sacrifices qu'elle a exigés pour s'installer dans le réel, et qui doivent être compensés ou récupérés. Mais, sur ce terrain, l'évolution des masses est déjà et de plus en plus sera si rapide qu'exerçant une pression toujours plus vive et continuelle sur les forces capables de satisfaire ses besoins grandissants, elle vaincra tous les calculs utilitaires, elle brisera tous les conservatismes complices de l'intérêt ou de l'inertie.

Plus l'humanité est allée loin dans le sens de la matière, et plus elle ira loin, en sens contraire, vers l'épanouissement de l'esprit. Comme le montre M. Bergson encore, l'histoire nous offre des preuves manifestes de cette logique naturelle du mouvement qui conduit d'un extrême à l'autre le balancier de la vie : l'existence s'est tellement compliquée, elle est devenue si artificielle, l'extension des besoins acquis est devenue un fardeau si lourd à porter que l'humanité pourrait bien aspirer au repos après l'excès d'agitation, vers la bienfaisante simplicité, vers la détente dans des modalités de vie proches de la nature, après une excessive et intolérable tension du cerveau et de la pensée qui se surexcitent par des plaisirs courts et violents, mais s'épuisent finalement, ne pouvant se nourrir de joie et de bonheur.

dans les échanges, d'esprits à esprits, de la pensée collective. L'importance croissante des journaux, des livres a pour corollaire qu'on parle de moins en moins les idées. Il s'ensuit que chez ces peuples, dans ce genre de civilisation, l'individu et par conséquent l'âme collective deviennent de plus en plus indifférents aux jeux des rimes, des assonances, même des rythmes. La vue mentale n'entend pas et ne se soucie pas d'entendre ce que le poète a mis dans ses vers de souplesse, de variétés sonores, d'harmonies. C'est ce que confirme le passage suivant : « Tant qu'une nation a plus de sensations que de pensées, tant que le langage est pour elle dans la bouche et dans les oreilles au lieu de ne s'adresser qu'aux yeux par la forme des lettres, tant qu'elle a peu ou point de livres, ces assonances (doublées de jeux de significations) lui sont aussi naturelles qu'agréables ». (Herder. — *Histoire de la poésie des Hébreux*, p. 50. Cité par Jousse. Paris, 1845).

Il est évident qu'il se produira un mouvement en sens inverse de la tendance que nous signalions ci-dessus, lorsqu'apparaîtra, se perfectionnera, et entrera en usage le livre « phonographié ou disque ».

Cependant il peut en arriver tout différemment, puisque ni les sciences positives, ni les arts industriels ne s'arrêteront dans leur développement; et nous serions disposé à croire qu'un tel arrêt n'est pas à souhaiter. Quoi qu'il en soit, dans une hypothèse comme dans l'autre, à une simplification ou bien à une complication de la vie, il faudra une compensation. Autrefois les foules la trouvaient dans les religions; elle s'y produisait sous la forme d'une crise de mysticisme. Mais le mysticisme n'existe pas que dans le domaine religieux; les vrais artistes, eux aussi, sont des mystiques. Et nous pensons que, pour l'âge de l'humanité dans lequel nous sommes depuis une centaine d'années environ, la Renaissance, dans l'harmonie de la matière et de l'esprit évolués au plus haut point solidairement, se produira par le moyen de l'Art.

Mais encore une fois, l'avenir même le plus probable étant ce qui n'est pas encore, ne peut se définir d'une manière précise; il ne se prête pas facilement à cette sorte de plans que font les architectes de talent pour des édifices nouveaux. Le dessin le meilleur qu'on puisse en tracer n'étant plaqué que sur des virtualités, revêt par là un caractère abstrait : le simplement possible n'a pas le visage du concret. Or c'est là l'un des principaux obstacles auxquels se heurtent les idées neuves et qui retardent les réformes sociales les plus nécessaires et même les plus imminentes.

Que faut-il donc pour que, suspendu à cette idée qui conserve les apparences trop séduisantes du rêve, le progrès passe ? Que cet avenir soit l'objet d'une vision dans un homme de génie, et que cette vision devienne en lui la source d'une émotion à la fois neuve et créatrice, si bien que de lui elle se propage dans tout l'immense champ des consciences humaines, y créant de nouvelles manières de voir et de sentir. M. Bergson a écrit sur ce sujet des pages qu'on ne méditera jamais assez; elles devraient être des lectures de chevet pour tous ceux que tourmente l'inquiétude contemporaine et qui sont obsédés par

l'avenir qu'enfante l'humanité actuelle sans nous révéler à l'avance ce qui naîtra de cet enfantement; car c'est parmi eux que se trouvent les chefs qui devront commander et les chefs qui devront obéir. Rappelant l'influence de Rousseau qui, par sa vision personnelle et unique des montagnes découvrit une nouvelle manière de voir et de sentir les altitudes, il remarque que la nature n'était pourtant, rien de plus qu'auparavant; ce n'est pas elle qui avait changé, non plus, d'ailleurs, que le système de relations entre elle et l'homme. Le génie, dans ce cas, ne consistait pas à créer, à fabriquer, mais à s'émouvoir. Rousseau avait inventé une émotion, et cette émotion se communiquant à la foule, il en résulta dans le monde une nouvelle perception des choses.

Eh bien ! ce qu'attend la société, bouleversée, déchirée, ballottée dans tous les sens, en proie à tous les vertiges, passionnée pour les ivresses morbides qui le font sombrer vers des états de névrose et de folie collectives auxquelles assiste le bon sens impuissant, ce qu'elle attend, c'est l'homme de génie qui verra cet avenir dans une vision tellement intense et lumineuse qu'elle en sera possédée, comme on l'est par une puissante hallucination, qui vibrera d'une émotion tellement jaillie de l'expansion créatrice de la vie universelle, que l'espèce humaine, l'éprouvant à son tour, se sentira comme délivrée d'une fatalité dont elle est toujours opprimée, et en marche vers un avenir de liberté. Nous disions plus haut que le héros attendu ne sera pas forcément un homme d'action. Les conducteurs et les pétrisseurs de peuples, de races, on ne les conçoit, on ne les voit que marchant à leur tête, comme le berger devance son troupeau. Mais notre époque est si complexe que l'action s'y produit sous de multiples formes entre lesquelles il n'est pas possible à l'avance de choisir. Ce qu'il y a de certain, c'est que nos lendemains dépendent de cette vision, et de cette émotion qu'en aura l'homme capable de transcender toutes les limites de la vie collective, pour rejoindre, ne fût-ce qu'un moment, l'élan de la vie universelle.

Conclusion

« Et maintenant, interrogeait Rilke, un temps n'est-il pas venu de nouveau qui nous pousse à cette expression, à cette interprétation forte et insistante de ce qu'il y a en lui d'indicible, d'inextricable, et d'énigmatique ? » ¹. C'était vers 1890 qu'il écrivait. Cette question, ne la poserait-il pas, mais sans doute avec un accent plus ardent, plus pressant et plus amer, aujourd'hui ? Qu'est-ce à dire, sinon que l'énigme du monde, née en même temps que lui, qui n'est pas plaquée sur lui, mais lui est essentielle, intérieure, le suit, compagne inséparable, tout le long de sa durée ? Comme le sphinx toujours muet au désert, et dont le silence de pierre se répercute sur toute la terre indéfiniment, l'univers, que ce soit dans la nature, dans la société ou dans l'âme humaine, ne révèle jamais le secret central de ses origines ni de ses destinées. Aussi prend-il le sens que nous lui donnons, et peut-être même devient-il ce que nous le faisons. En tout cas, c'est grâce à ce silence impénétrable qu'il est pour nous un objet de science et une matière d'art, une source intarissable de découverte et de création.

Il l'est, parce que notre pensée et nos sens sont tout remplis de cette révélation muette, celle qui veut être devinée, mais qui reste toujours fermée aux oreilles seulement ouvertes aux phrases et aux mots. C'est à cause de cette instinctive intuition d'une vérité qui ne se laisse pas exprimer, qui ne s'empri-sonne ni ne se trahit dans aucune langue, que notre esprit, que nos yeux mêmes et nos mains vont continuellement des choses à une parole qui en décou-

(1) Maurice Betz. — Petite stèle pour Rilke, p. 15.

virait l'origine et en dirait la profonde signification. Comme s'ils percevaient un écho de lointaines cimes inaccessibles au delà des sommets de notre monde et des plus hautes altitudes de l'âme humaine, plus ils observent attentivement les formes des objets, les visages des êtres, plus ils entendent les voix et les bruits et les rythmes de la nature, et plus aussi ils semblent s'en détourner pour se transporter dans une sphère de causes surnaturelles où ils pourraient, selon leurs vœux cachés et persistants, voir directement la vérité : la vérité de l'univers, de la vie, et de nous-mêmes. Répétant une des réflexions les plus denses d'avenir qu'ait écrites M. Bergson, nous disions que le Temps a pour fonction d'empêcher que tout soit donné d'un coup. Or, nous vivons dans le temps. Et jamais nous ne serons capables de nous en affranchir, non plus que de notre espace à trois dimensions. Dès lors, une des formes de notre destin, c'est de vouloir connaître la vérité totale en une fois, intemporellement, alors que nous ne pouvons jamais la chercher ni la posséder autrement qu'en parties, pas à pas, moment par moment. Le sens de notre *principe de transcendance* est là. C'est pourquoi nous en avons fait un principe biologique², car, dans l'extrême concision de son sens qui peut se dilater indéfiniment, il exprime l'un des caractères essentiels de la vie : elle crée toujours synthétiquement, et elle ne se laisse interroger et comprendre que par les voies de l'analyse. De sorte que, se révélant successivement et incomplètement, elle accroît son mys-

(2) Il semble bien que l'on pourrait appliquer aux écoles artistiques et littéraires (qui seraient comme des espèces et des genres produits par le génie humain dans son évolution) ce qu'un savant a écrit au sujet des espèces biologiques dans un ouvrage où il fait une critique serrée du transformisme.

« Loin d'être pour chaque groupe le simple résultat des changements opérés sous l'action des milieux, de la lutte et du temps, et pour l'ensemble de ces évolutions partielles, cette évolution est au contraire, à chaque époque, *transcendante* à ces faits particuliers qu'elle dépasse et qu'elle arrange dans un ensemble cohérent, conforme sous ses divers aspects, aux nécessités générales, toujours les mêmes, d'un monde vivant complet ». (Vialleton. — *L'origine des êtres vivants. L'illusion transformiste*, p. 378, Plon XXIX, Paris).

tère dans l'instant même où elle paraît écarter un de ses voiles. Aussi, la certitude qu'elle inspire n'est-elle que relative; le doute en renaît aussitôt, et le besoin de savoir transcende perpétuellement les progrès de la connaissance; le besoin de produire, d'inventer, survit à toute création.

Cette curiosité, qui pénètre intimement l'attention à la vie, et ce vouloir créateur qui ne se distingue pas du fait même de vivre, ce sont les fondements des véritables hiérarchies sociales, et le critérium qui permet de ranger les êtres suivant leur valeur³. Ils témoignent tous, en effet, à quelque degré que ce soit, cette fonction de transcendance toujours agissante dans tous les domaines de l'action comme de la pensée, au sein de toutes les espèces, et probablement dans tous les mondes; et le rang qu'ils occupent sur l'échelle qualitative des valeurs dépend du plus ou moins de succès qu'elle obtient en chacun d'eux. C'est qu'il s'agit chaque fois d'une victoire à remporter ou d'une défaite à subir par l'esprit. Cette lutte de l'esprit, non pas contre la matière, mais au sein de la matière, pour faire évoluer les êtres sur les voies toujours ascendantes où il progresse et où il les conduit, n'est pas un produit de l'évolution; elle en est une des conditions primordiales; elle ne s'est pas insinuée dans la vie du dehors; elle lui fut essentielle dès le commencement⁴.

(3) On sait la façon dont Proust a parlé de « l'incurable légèreté des Mondains », ceux qu'il appelait « *les vrais illettrés, plus illettrés que les ouvriers électriciens* ». Cependant, ajoutait-il, « *si risibles que soient ces amateurs..., ils sont les premiers essais de la nature qui veut créer l'artiste* ».

V. Proust. — *Le Temps retrouvé*, t. II, p. 44.

L'influence de cette fonction biologique de transcendance fait que jamais le mouvement ascendant de la vie ne s'arrête dans un résultat atteint, dans une œuvre achevée. A mesure que l'instruction s'étend, que le niveau des masses populaires s'élève, la difficulté reste toujours la même à surmonter, car le même problème est à résoudre par les artistes qui créent et la foule qui doit aspirer à les comprendre. D'où cette idée de famille d'esprits, qui se suivraient dans l'évolution, et seraient comme des vagues de vie.

(4) « La vie est transcendante à la matière inerte. Et, si elle en dérive en tant que restant matérielle, elle n'en peut provenir en tant que vie; elle est elle-même un principe différent de la matière ».

Cuénot. — *Les deux conceptions moniste et dualiste de la vie*. Scientia. Vol. XLIV, sept. 1928. Cité par Vialleton, *L'origine des êtres vivants*, p. 380.

Or, si cette fonction de transcendance existe, si elle s'accomplit partout, n'est-ce pas spécialement dans les domaines de la pensée et surtout dans ceux de l'intuition créatrice qu'elle se manifeste le plus spécifiquement ? De même que c'est par elle que se distinguent les êtres au sein de l'humaine homogénéité et qu'ils s'individualisent, de même c'est par elle que les œuvres littéraires et artistiques s'élèvent hors du niveau des travaux seulement utilitaires, et se dépassent entre elles suivant le genre et le degré de succès qu'elle y remporte, selon le progrès qu'y réalise, grâce à elle, la vie. En présence d'un tableau, d'une sculpture, d'un poème, d'une simple phrase, il arrive qu'on s'interroge dans un état contradictoire d'exaltation confiante et d'anxiété : qu'est-ce qui en fait l'objet d'une si constante admiration ? Pourquoi y revient-on comme à une source intarissable d'émotion profonde, d'enseignement indéfini, de rajeunissement ? Pourquoi les générations, et même les civilisations successives s'accordent-elles à l'admirer respectueusement ? Ce n'est pas une question d'école, ni de mode ; on cherche, pour répondre à cette angoissante question, si ce poème ou ce tableau ne serait pas conforme à un type éternel de vérité ou de beauté. Le problème se poserait indéfiniment si l'on ne sentait pas, en un moment d'intime révélation, qu'en lui toute la vie se trouve condensée ; et non pas cette vie limitée, prisonnière d'un corps, d'un bloc d'habitudes solidaire lui-même d'un faisceau d'intérêts, déjà forcée de s'enrouler sur elle-même, dans une large mesure mécanisée, mais la vie intégrale, continuellement expansive, qui ne cesse pas d'être élan et création⁵. Il nous semble que si

(5) « Il revenait sans cesse à la beauté, écrivait Rilke de Rodin, elle est partout pour qui la comprend et la veut, elle naît des choses, de la vie des choses, de regarder une pierre, le torse d'une femme. Et toujours, toujours : le travail... Dans les écoles, que font-ils des années durant ; ils « composent », et ce faisant ils n'apprennent rien sur l'essence même des choses. Le Modèle... tu comprends, pour lui, il n'y a que le modèle... Aussi un fragment de bras, de jambe, de torse, devient à ses yeux un tout, parce qu'il ne pense plus à un bras, à une jambe, à

nous pouvions voir, au delà de l'« *enveloppe conceptuelle* » ⁶ dont s'entoure à nos yeux involontairement chargés d'abstraction son apparence, tout ce qui se passe au sein de l'artiste, dans son corps, dans ses muscles, dans ses nerfs, dans son cœur, dans son cerveau, dans toute l'étendue de son esprit, ce que nous éprouverions, par cette pénétration intime, durant la durée indivisible de cette communion, lorsqu'il contemple ou lorsqu'il crée, ce serait son éblouissement, une espèce de transfiguration, parce qu'en cet instant il se confond avec la vie elle-même; il est la vie, soit qui se regarde dans le miroir d'une de ses réalisations, soit qui déjà palpite d'être la matrice de sa prochaine création. N'est-ce pas ainsi que se produit une véritable œuvre-d'art ? Dans le cours ordinaire des choses, dans ce cercle clos de l'indéfinie répétition de soi-même où se meuvent les hommes au sein de l'écoulement de leur existence quotidienne, on se fatigue, on s'épuise à la poursuite méthodique ou désordonnée de buts dont notre bonheur, au niveau de nos efforts et de nos soucis, exige l'accomplissement. On ne cesse de s'agiter, de travailler, mais ne perd-on pas progressivement le sens même du travail ? Combien, après des années et des années de labeur, de volonté constamment, violemment tendue, meurent sans avoir su ce que c'était que travailler ! ⁷. On en obtient la révélation,

« un corps (il n'envisage pas leur « sujet », comprends-tu, leur « anecdote, pour ainsi dire), mais à un modèle renfermé sur lui-même et qui, d'une certaine manière est complet, achevé... La « petite fille nous apporte une coquille de limaçon trouvée dans « le gravier... Ceci l'arrête tout de suite. Il prend la chose, lui « sourit, l'admire, la détourne, la retourne, puis tout d'un coup : « « voilà le modèle grec ». (Rainer Maria Rilke. — *Lettres 1900-1911*, p. 46 et 47, traduit par H. Lylberberg et J. Nougayrol Librairie Stock, Paris, 1934).

(6) L'expression est de M. Bergson, employée par lui à un autre sujet, il est vrai, mais dans le même sens.

(V. *La Pensée et le Mouvant*, p. 16).

(7) « Ce n'est pas seulement pour faire une étude que je suis « venu chez vous, écrivait Rilke à Rodin, c'était pour vous de- « mander comment faut-il vivre ? Et vous m'avez répondu : en « travaillant. Et je le comprends bien. Je sens que travailler, « c'est vivre sans mourir. Je suis plein de reconnaissance et de « joie ! Car, depuis ma première jeunesse, je ne voulais que « cela. Et je l'ai essayé. Mais mon travail, parce que je l'aimais

si l'on veut réellement savoir, en franchissant le seuil des hommes de génie, en pénétrant dans leur intimité, en s'insinuant dans le mystère de leur vie. De leur vie qui est douloureuse et allègre à la fois, une continuité de sacrifice indicible et de victorieuse expansion de soi, qui s'épuise et se recrée dans les pleurs et dans les cris ou les silences de joie, qui simultanément se noie et se sauve dans des abîmes de ténèbres et sur des montagnes de lumière; de leur vie enfin qui est une image, un reflet, un écho, un rayon de la vie universelle⁸.

« *Quelle tristesse monte des chefs-d'œuvre* » écrivait, il y a bien des années déjà, Maeterlinck pour mieux faire ressortir par contraste la valeur de l'œuvre seulement ébauchée de Novalis; des chefs-d'œuvre pour le monde et non suivant l'esprit, qui témoignent de dons, relèvent de la facilité, manifestent un sens aigu de l'adaptation aux circonstances, mais qui n'intéressent que les figurants de la vie, non ses acteurs véritables. Ils sont écrits pour

« tant, est devenu pendant ces années une chose solennelle, une « fête, attachée à des inspirations rares; et il y avait des semaines où je ne faisais rien qu'attendre avec des tristesses infinies l'heure créatrice ».

(*Lettres de Rilke*, p. 50).

(8) Rien n'est plus émouvant que la vie du grand poète polonais Adam Mickiewicz. Pour les Français, c'est dans son cours du Collège de France, « Les Slaves », qu'il faut chercher à le comprendre. Un des épisodes de son existence si tourmentée de Pèlerin chargé au fond de sa conscience d'une mission divine, c'est celui de sa création de ce chef-d'œuvre intitulé : *Dziady* » (Les Aïeux) : il se mit à l'écrire après une longue phase de stérilité, pendant laquelle, abandonné de sa Muse, il était comme un exilé de lui-même. Écoutons le récit de la nuit où il enfanta « *Improvisation* ».

« Un soir, les voisins de chambre de Mickiewicz l'entendirent « parler tard dans la nuit, et les accents de sa voix étaient « étranges. Puis ce fut le bruit d'une chute. Au matin, Odynie « trouva le poète évanoui et gisant, ses nerfs n'avaient pu supporter l'extrême tension à laquelle ils étaient soumis. C'était « la nuit de l'*Improvisation*, la nuit de la lutte avec Dieu. « *Je croyais mourir*, avoua Mickiewicz à son ami. *C'est pourquoi je « tenais à noter ce que cette nuit m'avait inspiré, mais les forces « m'ont manqué* ». (V. *La Vie de Mickiewicz*, par Marie Czapska, p. 120. Librairie Plon, Paris, 1931.

Pour les Slaves, voir Paris, *Musée Adam Mickiewicz* 1914. Enfin, pour cette merveille de création si étrange et si profonde qu'est *Improvisation*, v. *Chef-d'œuvre de Adam Mickiewicz* par Ladislas Mickiewicz. Les *Dziady*, p. 296. Scène II (Conrad, après un long silence : je suis seul !... Editions Bossard, 45, rue Madame, Paris, 1924).

« *les fidèles de la paroisse terrestre* », disait-il d'eux encore, ces fidèles qui rapetissent chaque jour la tragédie de la *Passion* aux drames provoqués par leurs intérêts et leurs menus soucis; ils n'ont aucun écho dans le moi transcendantal; lorsque nous avons tourné la page de notre existence à laquelle ils correspondaient, personne de nous ne s'en souvient plus. Ce n'est pas que leurs auteurs n'aient fait tout leur possible pour échapper d'avance à ce lamentable rôle qu'ils ont d'augmenter la lassitude, l'angoisse ou l'ennui qui pèsent sur le monde. Avec quelle habilité souvent consommée, ne savent-ils pas trouver les sujets et le langage capables de plaire à la foule, ou, en sens contraire, ceux qui sont le plus éloignés d'elle, les plus extraordinaires, les plus inattendus ! Dans un cas, ils lui ressemblent trop pour la conquérir, car, à sa manière, elle possède une divination naturelle de la profondeur, et elle a une horreur instinctive du mensonge, elle que l'on trompe si facilement. Dans l'autre, la dépassant artificiellement, si haut que par leurs ruses de métier, par la mécanique de leur art, ils soient montés, ils n'exercent sur elle aucune attraction. Leurs chefs-d'œuvres tombent dans l'espace en vertu de leur masse inerte; ils ne possèdent pas en eux l'énergie, l'élan qui est à la source de la vivante gravitation. Le génie enfante dans la douleur (aucune naissance, dans la sphère terrestre, n'échappe à cette loi de la souffrance et du sacrifice); mais ses produits sont toujours des messages de lumière, des semences de joie, et non seulement pour l'élite, mais pour tout le monde, pour tous ceux qui participent à leur rayonnement. C'est le critérium auquel on les discerne sûrement. Les faits semblent souvent le contredire. On se rappelle l'épigraphe que Wyzewa avait choisie pour l'un de ses articles sur la littérature wagnérienne : « *La valeur absolue d'une œuvre esthétique est toujours en raison inverse du nombre des esprits qui peuvent la comprendre* »; et il est vrai, par exemple, pour des vers comme ceux de Mallarmé, pour des

ouvrages comme ceux de Villiers de l'Isle-Adam. Pourtant, quoique l'architecture soit le plus difficile, le plus complexe et peut-être le plus élevé des arts, les cathédrales, si elles sont mieux comprises dans l'harmonie grandiose de leurs richesses indéfinies par des esprits cultivés et avertis, ne sont-elles goûtées, admirées que par une minorité privilégiée ? S'il en était ainsi, pourquoi les a-t-on faites si grandes ? On répondra qu'elles furent conçues en vue du culte qui devait s'y dérouler, et auxquelles des masses prendraient part. Soit. Mais toute œuvre d'art, qui est vraie, qui n'est pas construite artificiellement, en vertu de l'imitation, pour ces besoins factices, superficiels que produit et entretient la société, n'a-t-elle pas sa source dans une aspiration de l'âme, dans des nécessités vitales qui, pour se satisfaire pleinement, exigent une église, une religion ? Dès lors, le problème que pose de loin en loin la renaissance artistique que des années ou même des siècles de stagnation, d'anarchie morale, de décadence préparent et présagent, de combien il dépasse le plan des discussions auxquelles les écoles en conflit se livrent sur des questions de forme, de métier ! Sans aucun doute, le grand style des cathédrales a soulevé des difficultés d'ordre technique, mais se seraient-elles posées sur le seul terrain de la construction ? Aurait-il suffi qu'elles fussent résolues pour que le dessin en passât du cerveau des artistes dans le réel ? N'est-ce pas un des cas où manifestement les architectes les plus illustres ne peuvent rien sans les obscurs maçons ? Eh bien ! la renaissance artistique que notre temps enfante douloureusement n'aboutira que si l'on trouve le culte, si le génie humain invente la religion, si l'âme humaine crée la dévotion qui feraient de chaque œuvre d'art un monument où les foules, comme l'élite, à des degrés divers de compréhension et d'enivrement, iraient contempler ou reconnaître les objets de leur foi, communier dans une éblouissante révélation de leur destinée, se régénérer aux sources mêmes de la vie.

L'art, comme la religion, transcende la réalité; il n'a de sens, et il ne remplit sa fonction que s'il nous élève au-dessus de nous-même, s'il nous ouvre d'autres horizons que ceux dont se contentent nos regards quotidiens. Il ne nous suffira pas désormais de faire quelques progrès de plus sur notre voie; nous voulons et nous pouvons faire l'économie de longues années ou même de siècles d'un développement du présent qui ne serait pas une création de l'avenir, d'une marche en avant qui ressemblerait trop à du piétinement. Il est toujours possible de perfectionner un genre existant, d'y apporter quelque complément imprévu, même d'y apposer le sceau d'une incontestable originalité. L'âme en sera-t-elle moins accablée ? La soif de vivre en sera-t-elle mieux désaltérée ? Nous l'avons dit : jamais la production artistique ne s'est relâchée ni interrompue. Même dans ces époques de transition, dans ces phases d'attente, il y a de nobles, de grands, de purs artistes qui œuvrent avec probité, avec succès, et pieusement. C'est grâce à eux du reste que ne s'éteint pas le feu qui nourrit le besoin d'enthousiasme, et qui se répand en aspirations ardentes vers la beauté, vers la vérité. Lorsque Rilke écrivait : « *Nous n'avons plus de théâtre parce que nous n'avons plus d'âme commune* »⁹, les salles de spectacle étaient-elles fermées ? Ne connaissaient-elles pas des triomphes retentissants et légitimes, auxquels auteurs et spectateurs participaient allègrement ? Ce que la conscience contemporaine veut, dans tous les domaines, en particulier, puisque c'est l'objet de notre étude, dans celui de l'art, c'est une rénovation totale, c'est-à-dire une création. Au reste, les hommes de la Renaissance savaient-ils clairement que par eux, au milieu d'eux, était en train de naître un monde nouveau ? Or, le monde qu'ils bâtirent fût un monde nouveau dans la mesure où ils réussirent, sans mourir, à transcender l'ancien. Et n'est-ce pas le di-

(9) Maurice Betz. — *Petite stèle pour Ranier Maria Rilke*, *op. déjà cité*, p. 24.

lemme qui s'impose à notre temps : transcender le passé sans en mourir ? On a dit que l'artiste devait jouer dans le monde un rôle parallèle à celui du saint¹⁰, du saint qu'anime, de par sa nature, dès sa naissance, un amour le plus enthousiaste et le plus lucide pour l'humanité. Quoiqu'elle ne puisse se manifester qu'en revêtant un corps grâce auquel est possible son insertion dans le réel, la sainteté est inspatiale et intemporelle. Elle n'a pas à faire un effort pour transcender une époque, une société, une religion, une civilisation; *elle est cette transcendance même*. Voilà pourquoi les difficultés qu'elle rencontre pour agir lui sont extérieures; elle ne les porte pas en elle; qu'elles lui obéissent ou lui résistent, elles ne sont pas d'internes contradictions. Elle est la vie capable à la fois d'être invariable et toujours en mouvement, de produire des effets achevés et de créer perpétuellement. N'est-il pas vrai que lorsqu'apparaît un saint authentique sur la terre, la face du monde est bientôt changée ? L'atmosphère où baignent les consciences est mystérieusement renouvelée; tout, en apparence, subsiste de l'autrefois; ce sont les mêmes organismes qui vont et viennent, qui respirent, et c'est la même nature qui se déploie autour d'eux. Pourtant, ce ne sont plus les mêmes pas qui battent les mêmes chemins, ce n'est plus le même air qui gonfle les mêmes poumons. On parle la même langue, on se sert des mêmes phrases, des mêmes mots, mais c'est une nouvelle vie, ce sont de nouveaux échos, de nouveaux retentissements au delà des sens, dans les cœurs. Le labeur est là, chaque matin, happant la journée qui en sera remplie jusqu'au soir à en rompre l'énergie, à en rasser l'espoir par la monotonie; mais ce n'est plus le même travail, la même fatigue; les champs appellent de tous côtés le soleil dans les sillons; la joie chante dans les usines et dans les mines; la misère se drape de légèreté, d'aisance, de liberté dans les foyers où l'amour

(10) De Wyzewa. — Voir *Revue Wagnerienne*, par Isabelle de Wyzewa, p. 112.

fait sentir bon le vin quoique rare, et le pain, quoique dur. On lutte partout rudement, comme autrefois, car vivre, c'est toujours porter un fardeau, être sous le joug; mais ce joug est devenu doux et ce fardeau léger. Cette métamorphose logiquement impossible et pourtant réalisée dans le cours de l'histoire, c'est cela la transcendance vraie : celle qui réussit parce qu'elle n'a pas à se faire, à devenir; elle est.

Eh bien ! les grands artistes ne produisent-ils pas, lorsqu'ils apparaissent dans une société, des transformations analogues auxquelles sont sensibles particulièrement la minorité de ceux qui appartiennent à leur milieu, mais qui se répercutent de proche en proche sur l'existence de tous les autres, même, en définitive, des plus étrangers à l'art ? Un véritable chef-d'œuvre, c'est pour tout un peuple une occasion de prendre une nouvelle conscience de lui-même. La foule ne s'y trompe pas; elle s'y précipite en apparence comme à un jeu, à une distraction, en réalité pour s'y régénérer, pour y retrouver sa raison de vivre ¹¹. Et si l'humanité d'après la guerre est devenue ce que nous voyons qu'elle est, si encore pantelante de ses malheurs récents, elle se trouve aujourd'hui épouvantée par de nouveaux risques et menacée de cataclysmes capables de dépasser mortellement les

(11) Dans le cours ordinaire des choses, cette fonction de l'artiste reste souvent impénétrable et ignorée. Pour qu'on en découvre et mesure la portée, il faut des conditions spéciales, par exemple qu'une nation ait sombré dans les abîmes de la servitude et qu'elle risque chaque jour de s'y anéantir définitivement. Ce fut, notamment, le cas de la Pologne; et si elle put pendant plus d'un siècle du plus terrible esclavage, conserver son indépendance morale, son autonomie spirituelle, le sens de ses destinées, et ainsi devenir progressivement capable de reconquérir, à la faveur des circonstances, sa liberté, elle le dut à Mickiewicz. « *Mon amour dans le monde ne s'est pas reposé ni sur une famille, ni sur un siècle. Moi, j'aime toute une nation; j'ai saisi dans mes bras toutes ses générations passées et à venir; je les ai pressées, ici, sur mon cœur, comme un ami, comme un amant, comme un père. JE VOUDRAIS RENDRE A MA PATRIE LA VIE ET LE BONHEUR, JE VOUDRAIS EN FAIRE L'ADMIRATION DU MONDE* ». (V. Adam Mickiewicz, chef-d'œuvre, traduit par son fils Ladislas Mickiewicz : Improvisation, p. 298. — Voir aussi : les deux études que nous avons publiées à l'occasion du monument admirable de Bourdelle, qui se dresse sur la place d'Iéna : *Mickiewicz, l'homme et le penseur*. Mercure de France, n° 741, p. 513 à 532, 15 mai 1929. — *Mickiewicz, écrivain et orateur français*. Le Monde Slave, p. 357 à 370, 6^e année, T. II, n° 6, juin 1929.

précédents, n'est-ce pas dû, pour une large part, à ce qu'aucune immortelle voix ne sut chanter universellement l'hymne de la paix ? Il eût fallu qu'une vague de sainteté passât sur le monde, en même temps qu'un artiste de génie eût renouvelé partout, dans tous les esprits, dans tous les milieux, la manière de voir, de s'émouvoir et de penser. Trop de haine avait empoisonné les âmes; il fallait autre chose que des hommes d'affaires ou des hommes de talent pour les guérir et les ramener dans les chemins de l'amour. La misère, la grande pitié de notre temps, c'est qu'à l'appel des consciences qui veulent surmonter leurs contradictions, sortir de leurs ténèbres, et retrouver les sources de la lumière et de la vie, la matière seule répond, et non l'Esprit. Jamais on n'a fait tant de bruit sur la terre, et jamais il n'y eut tant de silence.

Si la société contemporaine est impuissante à surmonter les obstacles qui se dressent de toutes parts sur sa route, à obtenir la révélation de l'œuvre qu'elle doit entreprendre, à découvrir le signe auquel s'éclaireraient ses prochaines destinées, et, déjà dans le présent la lumineuse vision de son avenir, les causes en sont nombreuses, et emmêlées dans une confuse complexité de faits, d'idées, de forces, de tendances qui semble inextricable. Deux d'entre elles, au moins, émergent de ce chaos : d'une part, l'accroissement du bien-être, non général, hélas ! mais dans cette partie croissante de l'humanité que nous qualifierons de cultivée ou de dirigeante; d'autre part, l'extension de cette sorte d'instruction qui tend à l'extrême l'intelligence, tout en l'isolant de la vie et en lui sacrifiant les fonctions vitales, essentielles de la personnalité. Ajoutons que tout cela se produit dans une accélération presque universelle du mouvement.

En face des millions d'hommes, de familles, qui ressentent du matin au soir, d'un bout de l'année à l'autre, toutes les cruautés de la misère, ou les affreuses angoisses des lendemains incertains, il y a la

foule compacte des autres qui représentent les plus hauts niveaux de l'existence, soit qu'il s'y trouvent solidement installés, soit qu'ils y aspirent; ils manifestent sous ses diverses formes, le progrès accompli. Or, chez la plupart, chez beaucoup d'entre eux, toujours trop nombreux, en tout cas, l'exploitation intéressée du savoir a remplacé la passion pure de la vérité; le culte des jouissances s'est substitué à l'art de la joie; les beautés morales sont éclipsées par l'éclat des valeurs matérielles même passagères et douteuses; le miroir de la conscience où l'âme cherchait à se connaître pour se perfectionner est remplacé par le luxe qui témoigne la jouissance, et exaspère toujours davantage l'envie de domination. Le goût de la rêverie où germaient les fleurs de l'idéal, où s'esquissaient secrètement les sentiments profonds, est emporté par un torrent d'activité fébrile, tapageuse, où dans le bruit, dans les tourbillons des désirs et des forces déchainées, se noie même la notion du moi : à la fois, il est tyrannique, et il s'émiette, s'évanouit, se perd dans une multiplicité incohérente, qui en disperse les fragments, on ne sait jamais où, ni pourquoi. La méditation lente, patiente, dans un labeur sincère et se suffisant à lui-même, d'idées capables de se prolonger en durables desseins, entrepris au sein d'une durée maîtrisée, non pour un moment, mais pour des siècles indéfinis, monuments intemporels, est dédaignée comme une paresse d'esprit, une incapacité d'action, l'effet d'une misère, d'une déficience physiologique. Il faut réaliser à tout prix, et pour l'instant qui passe, pour une génération qui s'enfuit, car qu'importe un avenir qu'on ne verra pas, à quoi bon travailler pour ceux qui viendront; seul est un but véritable celui dont on est sûr de pouvoir jouir. Et ces changements, ils se sont produits dans les masses, par une sorte de nécessité collective; autrement, comment en comprendre la rapidité et l'étonnante généralisation ? Ces phénomènes sociaux, dont la mode n'est qu'un exemple des plus frappants, non le plus significatif, ne s'expliqueraient pas, en effet, si

l'individu n'obéissait qu'aux lois de l'imitation. Les causes en sont plus profondes assurément. Tout se passe comme si des transformations s'effectuaient dans l'humanité qui marcherait vers des fins sans se soucier des êtres singuliers ou collectifs qu'elle entraînerait ainsi dans son déterminisme global, ou par l'accomplissement de ses volontés conscientes, les modelant, les modifiant, fondant leurs formes surannées dans un creuset toujours agissant pour les repétrir suivant son élan. Cette indifférence à la continuité des siècles, à la solidarité des générations, qui donne au présent la prédominance sur le passé et sur le devenir, cette allègre et impétueuse abdication des forces morales qui se livrent sans combat à l'invasion des puissances matérielles, de la conscience qui renonce d'elle-même à sa fonction pour se soumettre aux lois et aux exigences du corps, - sont-ce là des conditions favorables à l'éclosion du génie prophétique ?

Il est une émanation du Verbe, et comme le Verbe en soi ne connaît aucune limite, puisqu'il est antérieur à toute détermination, il peut emprunter à la nature humaine ses diverses sortes de voix. Celle qui nous intéresse dans cette étude est propre aux arts, et dans les arts, à la poésie. Or, prophétiser, ce n'est pas annoncer un événement particulier; il y suffirait d'un sens psychologique attentif, ou d'une moyenne clairvoyance; c'est révéler l'avenir, non pas une tranche seulement de la durée, mais la totalité du devenir. Il n'y faut rien moins qu'une intuition capable, à travers l'indéfinie multiplicité des causes particulières, d'embrasser la causalité universelle. Cette causalité est celle de la vie, de la vie qui crée ce qui est comme ce qui devient, qui engendre, conserve et transforme l'espèce humaine, qui a déposé en elle cet élan en vertu duquel toujours elle se dépasse en évoluant. Cette vie donc, comment la comprendre, en saisir le dynamisme créateur, en pénétrer les desseins, en sonder les réalisations futures si on l'enferme dans les bornes étroites d'un système particu-

lier de faits, d'un ensemble d'êtres, et même d'un groupe de finalités déterminées ? Et si, par cette difficulté précisément, on veut élargir le champ des investigations, l'amplitude des problèmes, de manière à trouver la raison du réel immédiat dans un ordre plus vaste et finalement dans l'organisation de tout l'univers, qu'obtiendra-t-on de cet élargissement des horizons de la pensée si l'on rétrécit l'esprit aux conditions relatives de l'intelligence ? Or, pour la majorité de l'élite cultivée, à plus forte raison pour la grande masse des hommes instruits, qui sont capables de dépasser le plan de la conduite utilitaire, l'éducation a été trop intellectuelle, même trop abstraite, et l'art ne pouvait pas ne pas s'en ressentir. La lecture mentale d'ouvrages portant sur une expérience détachée du réel et s'adressant à des facultés qui s'exercent sur des idées et non pas sur des choses, par l'intermédiaire de phrases muettes, sans gestes, dépouillées de toute la mimique dont serait remplie la parole indissociée, développe l'habitude d'une pensée abstraite, logicienne, désintéressée, ou bien, par réaction contre les lassitudes qu'elle produit, elle ramène à l'action, soucieuse avant tout de résultats positifs qui nous subordonnent plus étroitement aux exigences du corps social. Dans un cas comme dans l'autre, elle dessèche la source naturelle des émotions, de ces émotions profondes et intégrales, qui sont nécessairement à l'origine de toute activité créatrice. L'individu se replie sur lui-même, il s'intériorise, ce qui ne l'empêche pas de continuer à être superficiel, si c'est son comportement habituel ; il regarde, il réfléchit, il s'émeut personnellement. Ainsi une attention partielle et raisonneuse se plaque sur une représentation, elle aussi, partielle de la vie. Le public pour lequel œuvrent les artistes se compose d'intellectuels, et de la foule des autres dont ils gênent, et souvent déforment la spontanéité. Or ce qu'ils ont le plus cultivé en eux, c'est l'esprit critique, alors que l'art ne crée, ne s'épanouit que dans l'enthousiasme. Il ne manque pas de penseurs, d'écri-

vains, d'orateurs, de poètes : pourquoi l'humanité ne surmonte-t-elle pas tous ses inerties ? Pourquoi ne peut-elle s'affranchir de cette contrainte que la matière fait peser sur elle ? Qu'est-ce qui l'empêche de prendre une claire conscience de cette servitude, et, transcendant le monde des corps, des intérêts et valeurs matérielles, où elle subit passivement les attractions du mouvement et du plaisir, de s'engager sur les chemins et vers les conquêtes de l'esprit ? C'est que les hommes ont perdu le sens véritable de la vie ; ils ont tellement appris à lire dans les livres qu'ils écrivent, qu'ils ne savent plus lire dans le Livre du monde. Ils ont oublié l'art naturel de parler, de chanter, même de prier ; on dirait souvent qu'ils ont perdu leur âme. Nous n'osons pas affirmer que des poèmes, que des chants tels qu'étaient pour les anciens *l'Iliade* et *l'Odyssée*, seraient impossibles de nos jours. Admettons qu'il se trouvât un écrivain de génie pour les écrire : est-il certain qu'on les écouterait ?

C'est, encore une fois, qu'on a tari la source des émotions par une défiance systématique à l'égard de la sensibilité. Cette fonction, l'une des plus essentielles de la vie, a succombé sous l'ironie. Elle est, pourtant, la condition de la création artistique ? Chacun de nos états d'âme, chacune de nos molécules psychiques sont pleines d'une énergie condensée : pourquoi en serait-il des atomes de conscience autrement que des atomes matériels, et y aurait-il moins dans les éléments de l'être vivant et pensant que dans ceux des corps bruts ? De même que dans le monde physique, ces dynamismes concentrés, ces potentiels en suspension attendent pour exploser l'intervention de détonateurs ; et quand la détonation s'est produite, les effets en sont imprévisibles et incalculables. Or, ces détonateurs, ce ne sont pas des idées, mais des émotions. En quoi consistent-elles exactement ? Elles sont, dans l'individu, le retentissement affectif de sa participation à la vie universelle : sans sa communion avec la nature, avec sa fécondité continuelle, avec son ordre en apparence au moins invariable, de

quoi pourrait-il bien s'émouvoir ¹². Il ne serait capable que de ce frémissement des nerfs qui accompagne le désir et qui s'apaise avec le plaisir aussitôt que ce désir est satisfait. Mais cette communion, comme les autres, est devenue un motif de littérature singulièrement usé. L'homme a été isolé du monde par son intelligence; la science a beau élargir ses horizons et montrer la solidarité indéfinie de tous les corps, de tous les phénomènes, de toutes les forces dont se compose l'univers, le souci de se tenir en contact avec l'expérience, la peur des idées à priori, la défiance à l'égard des hypothèses transcendantales, et la surexcitation du sens pratique, la course frénétique aux résultats positifs, enferment l'imagination, même lorsqu'elle est indispensable pour dépasser les faits, dans la prison du réel immédiat. Communier, c'est prier, c'est se fondre dans le principe d'où découlent les êtres, c'est s'absorber dans le tout. Mais l'individu, à notre époque, ne se soucie nullement de se perdre, fût-ce dans l'infini, car il tient à soi par dessus toutes choses. Il réduit donc la nature à n'être qu'une procureuse, parmi beaucoup d'autres, de ses plaisirs, de ses distractions, ou des matières, des énergies nécessaires à la satisfaction de ses besoins. L'individualisme, que renforce, s'il n'en naît pas, l'éduca-

(12) Cette participation de l'âme individuelle à l'âme collective, et, par son intermédiaire, à l'âme du monde, c'est une des caractéristiques de la mentalité et de la civilisation primitives. C'est pourquoi, ainsi que l'a rappelé M. Jousse, les hommes indissociés, chez qui le langage est une *gesticulation spontanée*, répondant exactement à sa fonction essentielle, n'ont pas une poésie à part de la vie : tout est plus ou moins consciemment ou vaguement poétique de leurs actes, de leurs attitudes, de leurs paroles, à cause précisément de ce sens qu'ils ont encore intact en eux de la vie universelle qui inonde la leur de toutes parts. M. Maurice Blondel est encore plus affirmatif sur ce point : « L'âme primitive, dit-il, a justement le sentiment profond d'une « participation », mais ce n'est pas d'une participation à la « seule collectivité qui se trouverait ainsi érigée en véritable « unité. Il s'agit pour elle d'une communion beaucoup plus vaste « et plus concrète. Le prélogisme et la mystique, si mêlés de superstitions chez les primitifs, sont l'enveloppe déformée et « souillée, mais purifiable et perfectible, des vérités intellectuelles, « sociales et religieuses les plus hautes ». (V. Maurice Blondel. — *La pensée*. T. I. *La genèse de la pensée et les paliers de son ascension spontanée*, Excursus : p. 29. *Prélogisme et mentalité primitive*, p. 388. Librairie Alcan, 1934).

tion positive, a tué l'art, ou du moins le rend actuellement incapable de se renouveler, de se régénérer. Alors que, disions-nous, le problème qui se pose est celui d'une Renaissance. Cette Renaissance littéraire, artistique, ne pourra se produire sur le seul terrain de l'art et de la littérature; elle exige une refonte de la vie sociale, une transformation profonde de nos méthodes d'éducation, et surtout de la mentalité collective, de l'esprit public. Il s'agit, sans renoncer aux progrès accomplis, de découvrir ou de réveiller plutôt en nous le sens du réel, car celui que nous avons acquis, qu'on a formé en nous, auquel souvent on consent tant de sacrifices, qui est devenu une mode, aussi factice et passagère que toutes les autres, n'est qu'une déformation du véritable; la réalité à laquelle nous subordonnons notre pensée et notre conscience, n'est qu'une parcelle arbitrairement découpée dans l'immensité indéfinie de notre propre univers.

C'est à ce point de vue que nous avons entrepris et que nous avons poursuivi cette étude sur la poésie. D'une part, justement frappé par la profondeur indéfiniment extensible de certains poèmes alors que d'autres ont un contenu stagnant, nous nous sommes demandé à quoi ils la devaient. Et nous avons compris que cette question se posait aussi bien pour des peintures, des sculptures, des monuments que pour des œuvres littéraires, et au sujet de pensées telles que celles d'un Epictète, d'un Pascal, ou d'un Novalis. D'autre part, à l'opposé de l'art, dans la science, la description exacte des faits n'est qu'une condition pour que l'investigation scientifique soit possible; elle n'est qu'un des moments, un des aspects, un des moyens de l'induction, indispensable, certes, mais ni suffisant, ni l'essentiel. Car on aurait beau multiplier les enquêtes, une infinité d'observations n'équivaldrait jamais à une idée; par là, on ne sortirait pas de l'empirisme. A l'occasion des faits, il se passe donc autre chose dans l'esprit que ce dont sont capables les appareils enregistreurs les plus perfectionnés. Comment surgit l'hypothèse ?

Comment le savant dégage-t-il du réel les lois suivant lesquelles il a été formé et qui le régissent ? Par une exhaustion non seulement de l'intelligence, mais de la pensée, et d'une pensée non abstraite, non purement logique, non réduite au raisonnement, mais vivante, qui pénètre par une sympathie mystérieuse le principe ordonnateur des choses, et qui surtout coïncide avec son élan. Au moment d'inventer, le savant est dans un état analogue à celui de l'artiste. Sans doute, l'un crée son objet, tandis que l'autre ne fait que le comprendre ; mais pour le comprendre précisément, il participe à l'acte créateur qui l'a engendré et par quoi il reste à tout instant ce qu'il est. Tous les deux doivent cette éclosion d'idées et de sentiments à ce que tout le dynamisme condensé dans chacun de leurs états, dans tous leurs atomes psychiques, explose sous l'empire d'une émotion profonde, où retentit la vie du monde, à ce que leur rythme intérieur, personnel, se dilate et s'harmonise, dans l'écho qu'il en recueille, avec le rythme universel. *Le principe de transcendance*, qui double et domine celui de continuité, n'est donc pas, dans l'esprit, une catégorie inerte, purement intellectuelle, une sorte de cadre commode où s'ordonneraient les connaissances humaines ; c'est une fonction biologique ; et si cette fonction a le pouvoir de forcer le savant à dépasser les faits, les lois, les hypothèses de manière à s'élancer vers des intuitions de plus en plus vastes et à reconstruire déductivement l'univers, c'est pour la même raison qui contraint l'artiste à surmonter toutes les formes de l'inertie, depuis l'habitude jusqu'à l'imitation, à s'exhausser au-dessus de lui-même, jusqu'au sein de ses passions, pour transcender, dans les limites matérielles de l'œuvre d'art, les apparences réalisées dans les choses et dans les êtres, et à travers le présent, l'accompli dévoilé, inventer les desseins incertains et pourtant déterminés de l'avenir. Cette raison, c'est que la nature se comporte comme l'être vivant, comme si elle avait une conscience ; elle aussi se transcende perpétuellement.

C'est pourquoi le poète est essentiellement plus qu'un polisseur de vers. Il peut se contenter d'être un virtuose des rimes et des rythmes : tout talent donne à celui qui le possède un moyen de se distraire autrement que le vulgaire, l'instrument d'un jeu rare et raffiné. Sa vocation véritable est tout autre chose. Nous avons voulu l'approfondir, et nous croyons avoir montré que son principe, c'est la pensée : une pensée où vient retentir et se condenser, pour explorer en intuitions créatrices, toute la vie universelle. Il doit être un révélateur du réel, en même temps qu'un *réveilleur d'âmes*. C'est en retrouvant le sens de sa mission que la poésie sera capable de se régénérer, car il ne s'agit plus pour elle seulement de se perfectionner, mais de se reconquérir, de se recréer. Comment s'effectuera cette renaissance ? Là s'arrêtent nos analyses et se suspendent nos prévisions.

D'un côté, elle ne nous paraît possible que si la société elle-même se renouvelle profondément. — D'un autre côté, les innovations durables et fécondes, celles qui résistent aux siècles, alors que les autres tôt ou tard s'effondrent dans l'impuissance et dans le cahos, ne se sont jamais laissées définir d'avance¹³. Lorsqu'elles sont accomplies, on peut les expliquer, les rendre intelligibles, en les rattachant aux causes agissantes dans le milieu où elles se sont réalisées. Mais elles sont de véritables créations dont le secret réside au fond de l'homme de génie. Or, il naît, il grandit, il travaille en dehors de toutes les logiques qui régissent à l'ordinaire la conduite des esprits et

(13) « On se figure que toute chose qui se produit aurait pu « être aperçue d'avance par quelque esprit suffisamment informé, « et qu'elle préexistait ainsi, sous forme d'idée, à sa réalisation : « conception absurde dans le cas d'une œuvre d'art, car dès que « le musicien a l'idée précise et complète de la symphonie qu'il « fera, sa symphonie est faite. Ni dans la pensée de l'artiste, ni, « à plus forte raison, dans aucune autre pensée comparable à la « nôtre, fût-elle impersonnelle, fût-elle même simplement virtuelle, la symphonie ne résidait en qualité de possible, avant « d'être réelle. Mais n'en peut-on pas dire autant d'un état quelconque de l'univers pris avec tous les êtres conscients et vivants ? N'est-il pas plus riche de nouveauté, d'imprévisibilité « radicale, que la symphonie du plus grand maître ».

(H. Bergson. — *La pensée et le mouvant*, p. 20 et 21).

des événements. Il invente, c'est-à-dire qu'il transcende toutes les limites du possible. Dans ce temps si tumultueux et si précipité, dans ces sociétés qui paraissent avoir perdu le bon sens, même l'instinct de conservation, et qui courent aux abîmes non avec l'enthousiasme créateur des élans salutaires, mais dans l'égarement et le désordre de la folie, s'il apparaissait, peut-être resterait-il isolé, et ne serait-il pas reconnu ? Peut-être, au contraire, deviendrait-il rapidement ce formidable détonateur qui ferait exploser tous les potentiels accumulés dans les consciences individuelles, dans les consciences collectives, et dans toute l'humanité, sur toute la surface de la terre¹⁴. A partir de ce moment, un ordre nouveau s'établirait; une émotion nouvelle gagnerait de proche en proche toutes les âmes; une ardeur nouvelle ranimerait facilement les volontés, les passionnant pour de vastes entreprises, les exaltant à découvrir des horizons inconnus. Les voix prophétiques, alors, ne parleraient plus dans le désert. — La sainteté ne serait pas refoulée dans des retraites austères et cachées, car une nouvelle frénésie se serait emparée du monde : celle du bien, de l'honneur, de la vertu qui aurait balayé le goût morbide des turpitudes, celle de la bonté et de l'amour qui, pour le soulagement de tous, aurait remplacé celle de l'égoïsme et de la haine. — La religion, retrempee dans sa source originelle, dégagée de l'automatisme, surmontant toutes les contraintes qu'elle subit, au milieu de mœurs corrompues, dans un ordre social partout

(14) A propos du mot « idéal », M. Strowski, dit très justement que « chaque époque crée un type de perfection humaine relative et réalisable, sur lequel se forment les jugements de conscience ». Il est très vrai qu'il y a eu toujours en France « un instinct de grandeur ». — « C'est le gentilhomme au temps de Montaigne; c'est l'honnête homme au temps de Pascal et de La Rochefoucauld, c'est le civilisé au temps de Voltaire et de Montesquieu, c'est l'homme social au temps de Balzac et de Stendhal ». Mais qu'est-il au temps de Bergson et de Strowski lui-même ? Or, c'est cela que l'homme moderne attend de savoir, que notre époque a besoin d'apprendre, faute de quoi elle est comme un monde d'aveugles possédés par la frénésie du mouvement.

(Fortunat Strowski. — *La Sagesse Française*, pp. 19 et 20. Librairie Plon et Nourrit, 8, rue Garancière, 1929).

faussé, de la part de ces implacables puissances matérielles qui ont soumis tout, l'âme des choses et l'âme des êtres, à leur tyrannique domination, redeviendrait ce qu'il est dans son essence d'être : le Chemin, la Vérité, le Mystère où l'humanité participe du rythme universel, se pénètre du sens profond de la vie créatrice, et, annulant les distances entre le commencement et la fin, entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, communie avec son Principe, se recrée perpétuellement en Dieu. — La science, qui a tant de martyrs, qui appelle à elle une élite d'intelligences aussi désintéressées que les Vincent-de-Paul dans leur charité, n'accepterait plus d'être avilie dans des besognes infâmes, que nul sophisme ne déguiserait plus, que leur conscience, en accord avec celle des foules, démasquerait et stigmatiserait sans pitié : alors, affranchie de toute compromission, libérée des chaînes qu'elle s'est forgée par ses concessions, par ses complicités avec les forces ténébreuses qui s'acharnent contre l'humanité, elle serait véritablement la religion et même la poésie du Vrai.

L'Art, enfin, est-il permis de rêver sans défaillir d'émotion à ce qu'il serait, à ce qu'il est en lui de pouvoir être un jour, si seulement il lui était possible de suivre sa pente naturelle, de se développer suivant ses propres inclinations, si rien ne le limitait arbitrairement, ne contrariait du dehors sa mission ? Embrassons seulement du regard toutes les inventions qui convergent pour lui donner simultanément tous les moyens de s'accomplir intégralement. Ce n'est plus le violon qui manque à l'humanité pour qu'elle fasse entendre des chants qui la raviraient au-dessus d'elle-même, c'est son âme qu'elle a perdue et qu'elle peut retrouver. L'art est un luxe et une exception ; mais est-ce par essence ou par accident ? L'artiste possède certainement en lui quelque chose qui appartient essentiellement à l'au delà de l'humain. Mais puisqu'il est dans ce monde, qu'il crée avec les matériaux qui servent à

l'existence et à la conduite des hommes ordinaires, n'est-ce pas la preuve que sa nature exceptionnelle répond à un vœu et à des possibilités de toute la terre ? Quand le peintre, pour ne parler que de lui, pressent, au terme de son travail, l'indifférence du public dans les galeries où il expose, et les résistances calculées du marchand qui palpera son chef-d'œuvre comme une marchandise et du même air dont les trafiquants palpaient sur les marchés la chair des esclaves, sa puissance créatrice, assaillie de tous côtés par le sens pratique, par les soucis, par les railleries, ou, pis que tout, par le silence et la solitude, n'est-elle pas ravalée au-dessous de son niveau normal ? A son insu même, bien entendu, n'est-elle pas diminuée, contenue, opprimée, comme si, dans ses gestes réalisateurs, dans ses facultés de conception, dans la source de ses émotions, il y avait une contradiction interne, comme si une force contraire pesait sur son effort pour le rompre à tout moment ?

La danse, disions-nous, est un chant, un chant de mouvement, une prière de gestes et d'attitudes, de rythmes corporels transfigurés par l'illumination d'un rêve ou d'une pensée. Mais quand la danseuse sculpte dans l'espace, et sur cette image d'elle-même qu'elle y projette comme un miroir de son idée, ne sent-elle pas autour d'elle la société en éclats de rires, ou distraite, ennuyée, ou pis encore, possédée par des ivresses de désirs qui avilissent, qui dégradent et insultent la mimique savante et pure de sa création ?

Le théâtre ? S'il pouvait comprendre ce que les foules, ignorantes souvent de leurs aspirations et de leurs propres enfantements, vont y chercher, il serait, lui aussi, une religion et une poésie. Mais auteurs, acteurs, spectateurs sont les jouets de l'utilitarisme le plus étroit et le plus obstiné, les proies du mensonge habilement déguisé, mais dont les dupes meurent un peu plus chaque jour, ainsi que l'on meurt, heure par heure, d'un poison absorbé goutte par goutte

dans une boisson qui revêt les apparences généreuses du bon vin.

La Poésie ? Mais suivons le poète pas à pas depuis sa naissance jusqu'à l'époque où explose et s'épanouit triomphalement son génie. Sans doute, il grandit par lui-même, il possède en lui l'élan qui entretient et stimule cette nécessité interne d'ascensionnel accroissement; et de lui, on peut dire, autant que du mage dont parle Villiers de l'Isle-Adam dans *Axel* : « *qu'il doit s'initier par lui-même* ». Mais en sens contraire de cette initiation qui a sa source inépuisable dans une continuelle et de plus en plus profonde communion de son âme, de tout son être avec la nature et avec la Vie, n'est-il pas pétri à chacun de ses pas, modelé, c'est-à-dire comprimé, et altéré par une civilisation toute faite, par un système d'éducation qui fait corps avec cette civilisation, par tout un réseau de forces et d'influences convergentes et solidaires, dont l'effet global est de résister à son expansion individuelle, de couler dans le moule commun sa naissante et instinctive originalité ? Nous disions que notre temps souffre d'une épidémie trop durable d'individualisme aigu; mais nulle époque ne répugna plus à l'individualité; il favorise l'égoïsme, mais il combat, il nivelle les *caractères* ou, s'il ne peut faire autrement, ne les supporte qu'à regrets. Notre poète était, par son essence même la liberté, et cette liberté est emprisonnée dans une société close de tous côtés. Naturelle, spontanée, son expansion serait réglée, ordonnée dans cet équilibre supérieur qui caractérise la vie dont l'élan s'accorde finalement avec les conditions externes de sa croissance. Or, il subit des règles conventionnelles qui s'imposent à lui du dehors, et par cela même arbitrairement. Lorsqu'il parvient à sa maturité, il passe pourtant à travers tous les obstacles, et on finit par l'entendre tôt ou tard. Mais il chante, lui aussi, dans une sorte de désert, et l'écho qui lui répond est moins riche

d'enthousiasme que lourd de silence. Au surplus, son chant peut-il être désormais ce qu'il aurait été ? Rendez-le à lui-même ; que le milieu, loin de l'obliger à se conformer à lui, s'accorde avec sa spontanéité, au moins ne contredise pas les lois propres à son développement. Alors, son poème ne sera pas seulement une danse, un chant, dont le rythme s'insinuera dans le rythme social et l'imprégnera de ses nuances, de son élan, de ses harmonies intérieures ; il sera pour chaque famille d'esprits, et simultanément pour chaque âme, une révélation : *la révélation attendue*.

Voilà ce qui se produirait. Mais ce ne sont encore là que des constructions hypothétiques d'un avenir à la fois qui serait nouveau, et où tout se passerait néanmoins comme si la cause inconnue agissait, dans cet avenir en train de se faire, en fonction de notre présent. L'homme de génie est essentiellement libre, et nous voulons prévoir son action dans le monde comme s'il était déterminé par notre commune nécessité. Même notre habitude de raisonner est faussée d'avance par ce fait que nous voulons découvrir dans le réalisé les possibles qu'il contiendrait et qu'accomplirait le devenir, alors que si l'on creuse cette idée de possible, avec M. Bergson, on se persuade qu'il est bien, en effet, « *le mirage du présent sur le passé* ».

Ce qu'il y a de certain, c'est que l'humanité est obligée, par un principe, par une fonction vitale, de se transcender. Mais pour l'individu, transcender effectivement ses catégories affectives et mentales, s'affranchir de ses conditions d'existence dans l'espace et dans le temps, c'est mourir. Qu'advient-il de lui, au delà ? Peut-être en est-il de même pour un peuple, pour une civilisation ; en ce cas, il s'agit non d'une liberté reconquise, mais d'une décadence. Notre société réussira-t-elle à se transcender sans en mourir, telle est bien la question qui se pose avant toute

véritable Renaissance, et qui domine celle que nous avons essayé de traiter, avec confiance d'ailleurs, avec une espérance qui est plus qu'un acte de foi, au sujet de la Poésie.

Rabat, le Vendredi 28 décembre 1934.

Maurice DUVAL.

Vu, le 29 mai 1935

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer,

Le Recteur de l'Académie de Paris,

CHARLÉTY.

BIBLIOGRAPHIE

Auteurs cités dans l'ouvrage.

- Pierre ABRAHAM. — Proust. Editions Rieder, Paris.
- ALAIN. — Propos, dans *Psychologie et Vie : l'attrait du surnaturel*, 31 janvier 1930, n° 1.
- ANTHEAUME et DROUARD. — *Poésie et folie*. Paris, 1908.
Nouvelle Revue Critique, Paris.
- Fernand BALDENSBERGER. — Alfred de Vigny. Editions de la
la Nouvelle Revue Critique. Paris.
— Sensibilité musicale et romantisme. Les Presses
françaises. Paris.
- Gaston BATY. — Shakespeare. Paris.
- Charles BAUDELAIRE. — Œuvres. Texte établi et annoté par
J. G. Le Dantec. 2 vol. Editions de la Pléiade. Paris.
- Rémy BEAURIEUX. — La composition poétique et le « charme
continu ». Librairie Larose, Paris, 1930.
— Les souffles du large. Poèmes. Librairie Tassel,
Paris.
— La musique sous les orangers, avec trente-quatre
Bois gravés originaux de Jean Hainaut. Editions F.
Moncho, Rabat, 1926.
- Henri BERGSON. — Les Données immédiates de la conscience.
Librairie Alcan. Paris, 1889.
— Matière et Mémoire. Alcan. Paris, 1896.
— L'Evolution créatrice. Alcan. Paris, 1907.
— L'Energie spirituelle. Alcan. Paris, 1919.
— Durée et Simultanéité. Alcan. Paris, 1923.
— Le Rire. Alcan. Paris, 1924.
— Les deux Sources de la morale et de la religion.
Alcan. Paris, 1932.
— La Pensée et le Mouvant. Alcan. Paris, 1934.
- Maurice BLONDEL. — La Pensée. 2 vol. Librairie Alcan, 1934.
- Gabriel BOISSY. — Louange du Cyprés avec illustrations de
Léo Lelée.
— Stances du mortel sourire. Flammarion. Paris.
— Message sur la Poésie immortelle. L'Estampe mo-
derne. Paris.

BRÉHIER. — La philosophie de Plotin. Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences. Boivin. Paris.

Henri BRÉMONT. — La Poésie pure. Grasset. Paris, 1926.

LÉON BRUNSCHWIG. — Les progrès de la conscience dans la philosophie occidentale, 1927.

—— De la connaissance de soi, 1931.

Paul CLAUDEL. — Préface à Nijinski de Romola Nijinski. Editions Denoël et Steele. Paris, 1933.

COCULESCO. — Essai sur les rythmes toniques du français. Les Presses Universitaires de France. Paris, 1925.

Marie CZAPSKA. — Vie de Mickiewicz. Librairie Plon. Paris, 1929.

Henri DELACROIX. — Psychologie de l'Art. Essai sur l'activité artistique. Alcan. Paris.

—— Le langage et la pensée. Alcan. Paris, 1924.

EMERSON. — Sept Essais traduits par Maurice Maeterlinck. Lacomblez. Bruxelles.

FABRE D'OLIVET. — Les vers dorés.

—— Collection d'études sur la musique.

Jean GOTTELAND. — Pour l'Education intégrale. Librairie Nathan. Paris.

Maurice GRAMMONT. — Petit traité de versification française. Librairie Armand Colin. Paris, 1932.

GRATRY. — Logique T. I. et II. Editions Tequi. Paris.

HEGEL. — Esthétique. Traduction Bénard. Paris.

Marcel JOUSSE. — Le style oral.

Les Rabbis d'Israël. Les Récitatifs rythmiques parallèles. I. Genre de la Maxime. Editions Spes. Paris.

André LALANDE. — Les illusions évolutionnistes. Paris. Alcan, 1930.

Les théories de l'induction et de l'expérimentation. Paris. Boivin.

Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Alcan. Paris, 1926-1932.

Charles LALO. — L'Esthétique expérimentale contemporaine. Alcan. Paris, 1908.

—— Les sentiments esthétiques. Alcan. Paris, 1910.

—— L'art et la vie sociale. Alcan. Paris, 1920.

L'expression de la vie dans l'Art. Alcan. Paris, 1933.

Frédéric LEFÈVRE. — Les matinées du Hêtre rouge. Flammarion. Paris.

- L'Itinéraire philosophique de Maurice Bondel. Editions Spes. Paris, 1928.
- Entretiens avec Paul Valéry, précédés d'une préface de Henri Brémond. Editions Le Livre. Paris, 1926.
- Une heure avec... Editions de la N. R. F. Librairie Gallimard. Paris.
- Emile LUDWIG. — Le monde tel que je l'ai vu, traduit de l'allemand, par Raymond Henry. Albin Michel. Paris, 1932.
- MALLARMÉ. — Poésies. Editions de la Nouvelle Revue française. Librairie Gallimard. Paris.
- Maurice MAETERLINCK. — La Sagesse et la Destinée. Biblioth. Charpentier. Paris.
- La vie des Abeilles. Biblioth. Charpentier. Paris.
- Le Temple enseveli. Biblioth. Charpentier. Paris.
- Le double Jardin. Biblioth. Charpentier. Paris.
- L'Intelligence des Fleurs. Biblioth. Charpentier. Paris.
- Le Trésor des Humbles. Edit. du Mercure de France.
- Le grand Secret. Biblioth. Charpentier. Paris.
- La vie des Termites. Biblioth. Charpentier. Paris.
- La vie de l'Espace. Biblioth. Charpentier. Paris.
- La Grande Féerie. Biblioth. Charpentier. Paris.
- La vie des Fourmis. Biblioth. Charpentier. Paris.
- Serres chaudes. Edit. du Mercure de France.
- Album de douze chansons. Edit. du Mercure de France.
- La grande Loi. Biblioth. Charpentier. Paris.
- Avant le grand silence. Biblioth. Charpentier. Paris.
- Charles MAURRAS. — La musique intérieure. Editeur Grasset. Paris, 1925.
- Adam MICKIEWICZ. — Chefs-d'œuvre traduits par lui-même et par ses fils, avec une vie de l'auteur par Ladislas Mickiewicz. Editions Bossard. Paris, 1924.
- Les Slaves. Cours professé au Collège de France (1842-1844). Préface de Fortunat Strowski et introduction de Ladislas Mickiewicz. Musée Adam Mickiewicz, 1924. Paris.
- Vincent MUSELLI. — Les Travaux et les Jeux. Editeur Jean Bergue. Paris, 1914.
- Frédéric NIETZSCHE. — Le voyageur et son ombre. Traduction Albert. Edit. du Mercure de France.
- Les Origines de la Tragédie. Idem.

NOVALIS. — Les Disciples à Saïs et les Fragments traduits de l'allemand et précédés d'une introduction, par M. Maerlinck. Lacomblez. Bruxelles.

PARODI. — Le problème moral contemporain. Alcan. Paris. Revue de Métaphysique et de Morale. Octobre, Décembre, 1931.

PASCAL. — Edition définitive des Œuvres complètes publiée, par Fortunat Strowski, préfacée par Pierre de Nolhac. 3 vol. Librairie Ollendorf. Paris.

Edgard Poe. — Poésies complètes traduites, par Gabriel Mourey, suivies de la « philosophie de la composition ». Edit. du Mercure de France. Paris.

PROUST. — Œuvres publiées par la Nouvelle Revue Française, particulièrement A la Recherche du Temps perdu. Le Temps retrouvé. Librairie Gallimard. Paris.

Henri de RÉGNIER. — Les Jeux rustiques et divins. Edit. du Mercure de France. Paris.

— Choix de poèmes. Edit. du Mercure de France. Paris.

Rainer Maria RILKE. Quinze sonnets à Orphée. Petite stèle à Rainer Maria Rilke, par Maurice Betz. Collection de la Nuée-Bleue, chez Heissler, Strasbourg.

— Lettres, 1900 à 1911. Librairie Stock, Paris, 1934.

Edouard LE ROY. — La pensée intuitive. I. Au delà du Discours. Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences. Boivin, 1929.

J. SEGOND. — Le problème du Génie. Flammarion, 1930.

Fortunat STROWSKI. — Tableau de la littérature française au 19^e et au 20^e siècles. Meillotée, Editeur.

— Les Pensées de Pascal. Etude et Analyse. La Renaissance littéraire de la France contemporaine. Plon. Editeur. Paris.

— La Sagesse française. Plon, Editeur. Paris.

— L'homme moderne. Grasset, Editeur.

— Le Théâtre et nous.

Robert de SOUZA. — Un débat sur la Poésie, publié avec la Poésie pure, par H. Brémond. Grasset, Editeur. Paris.

Albert THIBAUDET. — La poésie de Mallarmé. Editions de la Nouvelle Revue française. Librairie Gallimard. Paris.

Paul VALÉRY. — Variété T. I et II. Editions de la Nouvelle Revue française. Librairie Gallimard. Paris.

— Bulletin de la Société française de philosophie, 28 janvier 1928. Colin. Paris.

- Poésies. N. R. F. Librairie Gallimard. Paris.
 - Le Cimetière marin, par Cohen. Librairie Gallimard. Paris.
 - Littérature. Commerce.
 - L'Ame et la Danse. Eupalinos ou l'Architecte. Librairie Gallimard.
 - Regards sur le monde actuel.
- VIALLETON. — L'origine des êtres vivants. (L'illusion transformatrice). Librairie Plon, 1929.
- Isabelle de WYZEWA. — La Revue Wagnérienne. Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France. Librairie Académique. Perrin. Paris, 1934.
- ZALESKI. — Hœné Wroński. Mercure de France, 15 janvier 1932.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

I. La poésie et l'esprit de notre temps	1
II. Aperçu synthétique	23

CHAPITRE PREMIER

Caractère limité des innovations de technique en poésie.

1. La Rime	45
2. La forme des poèmes	67

CHAPITRE II

*Essai sur les conditions de la pensée créatrice.
De l'illusion à la réalité.*

1. De l'illusion	82
2. Le narcissisme	99
3. La pensée créatrice	116

CHAPITRE III

*Des conditions techniques de la création poétique
Le métier et l'inspiration.*

1. L'inspiration	122
2. Le métier	130
3. Critique et création	156

CHAPITRE IV

Le principe de transcendance.

1. La fonction de transcendance dans la vie et dans la pensée créatrice	175
2. Que la valeur des poèmes et en général de tout chef- d'œuvre de l'art ou de la pensée est dûe au prin- cipe de transcendance	181

3. Transcendance et continuité dans la liberté	205
4. Vers la limite-silence	221
5. De l'universel au singulier. Du fait à l'idée	267

CHAPITRE V

Essai métaphysique sur la création poétique.

1. Le rythme intérieur et le rythme universel	290
2. L'art et la société	333
CONCLUSION	404

ACHÈVÉ D'IMPRIMER
LE 23 OCTOBRE 1935
PAR LES PRESSES MODERNES
96, GALERIE BEAUJOLAIS, AU
PALAIS ROYAL, A PARIS

